

ドイツ人画家と銅板油彩画

——アダム・エルスハイマーを中心に

平川佳世

はじめに——本稿の目的

英国の細密画家エドワード・ノーゲイトは、一六四〇年代末に著した『ミニアトゥーラまたは細密画術——静物、風景、歴史画のための絵具の名称と種類、使用』において、次のように述べる。

「さて、そろそろ第二の話題、即ち、ランススカープ、あるいは風景に論を進めるべきであろう。「中略」この名称は、十分な担保がなければ決して金を貸してくれない、まったくもって善良ではない貸し手である人々、即ち、オランダ人が借してくれたものである。彼らは自らの申し子に名を与えたのであろう。というのも、正直言つて、

この芸術は彼らのものであり、私が目にしたこの分野の最良の者たちは、皆、オランダ語を話す。即ち、ローマのトリニタ・デル・モンテに居を構えた、かの芸術の類稀なる巨匠パウロ・プリルや、その同時代人で、イタリア人たちに「細部の悪魔」と呼ばれたアダム・エルスハイマー、モンペル、ブリューゲル、コーニンクストール、そして、最後になるがこの者たちに遅れをとることはない、（なによりもその絵筆において）偉大なる素質と才能をもった紳士であり、至高の人にして最高の王よりナイトの爵位を賜ったピーター・ルーベンス卿、といった面々である。」¹

ノーゲイトは細密画家として活動する一方、著名な美術愛好家

アランデル伯トーマス・ハワードに仕え英国の貴顕たちの美術品収集に携わり、ヨーロッパ大陸を度々訪れてルーベンスなど同時代の芸術家と親交を結ぶなど、英国きつての芸術通でもあった²。

筆者は数年来、銅板を支持体（基底材）にして油絵具で絵を描く「銅板油彩画」について考察を重ねている³。一五世紀前半のネーデルラントにおいて、いわゆる完全油彩技法が開発され、一六世紀中頃にはヴェネツィアの画家たちが油彩画の支持体にカンヴァスを好んで用いるようになるのを受けて、木板またはカンヴァスに油絵具で絵を描く西洋の「額縁画（タブロー）」の定式が確立する。しかし、こうした定式の確立は直線的に無駄なくなされたわけではなく、その陰では、芸術的創意を存分に具現化しうる理想の絵画様態を求めて、絵具と支持体の試行錯誤が様々な画家たちのよって繰り返し行われた。カンヴァス水彩画、絹本水彩画、カンヴァス・テンペラ画、瓦板フレスコ画、石板油彩画、筆描きエナメル画——こうした「特殊絵画」の多くは短命で、画家たちによって試されては放棄された。その中で、最も長期にわたって人気を博したのが「銅板油彩画」である。

筆者の興味は「銅板油彩画」の誕生と流布のメカニズムを解明することにあつたが、その作業は概ね完了している。結果として、一九九九年に開催された『カンヴァスとしての銅板——銅板油彩画名作の二世紀、一五七五年から一七七五年まで』展

図録に寄せられたエドガー・ピータース・バウロンらの研究成果⁴の妥当性を裏付けて補足する形となつたが、銅板を含む金属板は一五三〇年代のイタリアで、「パラゴネ（諸芸術の優劣論争）」において絵画の弱点とされた脆弱性を克服しプロセス像に比肩する耐久性を与えるために、また、薄くて堅い良質なオーク材に描かれた洗練された小型のネーデルラント絵画に匹敵する、薄く見目のよい小型絵画を実現するために、初めて油彩画の支持体として採用された。その後、金属板の中でも、銅版画の原板という用途ゆえ画家たちにも馴染みがあり入しやすいかつた銅板が、好んで油彩画にも使用されるようになる。小型にしつらえても反りやひび割れをおこさず、また、木板やカンヴァスに比べて圧倒的に硬質で滑らかな銅板は、油絵具の発色を最大限に引き出し、とりわけ、細やかで確かな筆運びによつて実現される細密描写に適していた。この、支持体に潜在する美的な可能性を十全に引き出したのが、古代美術や同時代のイタリア美術に惹かれ当地を訪れていた、油彩の技と写実的な細密描写に長けたネーデルラントの画家たちである。一五七〇年代初頭、ローマ在住の若きスプランゲルが銅板油彩画の描き手として抜擢され、ローマ教皇ピウス五世の宮廷画家に任命されたことが一つの契機となり、イタリア在住のネーデルラントの画家たちは、イタリア人画家との競合手段として積極的に新奇な表現媒体に参入した。こうした動向は時をおかずネーデルラント本国にも伝わり、やがて一七世紀になると、北部はプ

ロテスタント国家であるネーデルラント連邦共和国（通称「オランダ」）、南部はカトリックを奉ずるスペイン領ネーデルラント（通称「フランドル」）に分断された旧ネーデルラントの画家たちの手によって、銅板油彩画は全盛を迎えることとなる。

以上が銅板油彩画の誕生から流行に至るまでの概略である。

銅板油彩画は、数ある特殊絵画のなかでも、イタリアとネーデルラントという西洋美術の二大中心地の交流と深く関連しつつ生まれて、発展していった。それでは、両地域の間にあるドイツ語圏の画家たちは、銅板油彩画をめぐる芸術動向に全く無関心だったのであるか。答えは、もちろん、否、である。とりわけ、冒頭で紹介したノーゲイトの文章に登場する「オランダ人」画家たちのなかでも、「細部の悪魔」と呼ばれた「アダム・エルスハマー」、即ち、アダム・エルスハイマーは、一五七八年にフランクフルトに生まれ、幼い頃からデューラーやホルバイン（父）、グリューネヴァルトの絵画に親しみ、グリューネヴァルトの孫弟子であるウツフェンバッハなる画家のもとで修業した後、南下してヴェネツィアに逗留、一六〇〇年より一六一〇年に早世するまでをローマで活動したドイツ人画家である。そして、エルスハイマーが「細部の悪魔」たる資質を開花させたのが銅板油彩画という表現媒体においてであり、彼の作品群は銅板油彩画の最高峰の一角をなす。本稿では、ノーゲイトの残した言葉を端緒に、ドイツ語圏の絵画とネーデルラント絵画との関係性、および、ドイツ人画家による銅板油彩画へ

の参画という二つの軸が交差する場において、エスルハイマーの画業を理解することを試みる。

一、エドワード・ノーゲイトの誤解をめぐる——ドイツとネーデルラントの芸術上の親縁性と差異

さて、冒頭の引用文においてノーゲイトが語っているのは、当時、最新の絵画ジャンルとして人気を博していた風景画についてである。ノーゲイトは本絵画ジャンルおよび「風景（Landscape / Landscape）」という用語を、「オランダ人（the Dutch）」の発明品と見なしており、その根拠として、ノーゲイトの知る風景画の名手たちが皆「オランダ語（Dutch）」を話すことを挙げている。ローマで名声を確立したアントウエルペン出身の風景画家バウル・ブリル、同じくアントウエルペンの画家で、山岳風景を得意としたヨース・ド・モンペル、かの大ブリューゲルの次男にして、瑞々しい色彩で花や動物、風景を精緻に描いたヤン・ブリューゲル（父）、対スペイン独立戦争下のアントウエルペン陥落を受けて、ドイツのフランクフルトに亡命し、最終的にはアムステルダムを活動の地に選んだカルヴァン派の画家ヒリス・ファン・コーニンクスロー、人物画家でありながら風景表現にも優れたペーテル・パウル・ルーベンス——こうした「オランダ」、正確に言えば、旧ネーデルラントを代表する錚々たる画家たちと並んで、風景画の匠と名指し

されたのが、ドイツ人画家アダム・エルスハイマーであった。

ノーゲイトが、「オランダ語を話す」「この分野の最良の者」の一人であるとの理由からエルスハイマーを「オランダ人」と誤解したことは、とても興味深い。なぜなら、この誤解からはドイツとネーデルラントという、アルプス以北に位置する二つの文化圏の複雑な関係と、そのなかでエルスハイマーが占めた位置が垣間見えるからである。

一五世紀初頭、ネーデルラントで絵画の新様式、いわゆる「初期ネーデルラント絵画」が生み出されて以降、地理的に近接するドイツ語圏の絵画は、時期や地域により程度の差こそあれ、その影響を受けつつも独自性を育んできた⁷⁾。一五世紀末、アルプスを越えてイタリアから「ルネサンス美術」の影響が流入すると、ドイツ絵画はさらに複雑な様相を呈することとなる。その後、宗教改革に端を発する動乱と荒廃のなか、一七世紀中頃に至るまで、多くのドイツ人画家たちが他国、とりわけイタリアとネーデルラントというヨーロッパ美術の二大中心地に活路を求めたのであった。

こうした文化的、社会的環境下、本稿が射程とする一五世紀から一七世紀にかけてのドイツ人画家たちは、地理的および言語的な近さから、イタリアよりもネーデルラントの同業者に親近性を見いだしていたようである。例えば、画家にして著作家のヨアヒム・フォン・ザントラルトは、一六七五年に出版した著書『建築、彫刻、および絵画諸芸術のドイツのアカデミー』

第二部に芸術家伝を所収した際、「第一書——著名なる古代エジプト、ギリシア、ローマの初期の画家たちの生涯と頌詩 (Erstes Buch/Von Der ur-al-berühmten Egyptischen/Griechischen und Römischen Ersten Kunst-Mahlere Leben und Lob)」第二書——近代イタリアの著名なる画家、彫刻家、建築家たちの生涯と頌詩 (Zweytes Buch: Von Der modernen berühmten Italienischen Mahlere/Bildhauere und Baumeistere/Leben und Lob)」第三書——高地および低地ドイツの著名なる画家、彫刻家、建築家たちの生涯と頌詩 (Drittes Buch: Von Der Hoch- und Nieder-Teutschen berühmten Mahler/Bildhauer und Baumeister/Leben und Lob)」という三部構成をとった。つまり、ネーデルラントとドイツの芸術家たちを古代およびイタリアの芸術家たちと区別して、「高地および低地ドイツ」という一つの範疇に収めたのだが、この点においてザントラルトは、およそ七〇年前、ネーデルラントの画家にして著作家のカール・ファン・マンデルが自著『絵画の書』(ハールレム、一六〇四年刊)において行った古代の画家列伝、イタリアの画家列伝、および「ネーデルラントおよび高地ドイツの著名なる画家たちの伝記 (Het Leven der Doorluchtighe Nederlandische Hoofdduytse Schilders)」という三区分、換言すれば、ドイツの画家たちをネーデルラントの絵画伝統に包括する区分を、両者の関係を出来る限り対等にしつつ、受け入れているのである。

ドイツ人画家とネーデルラントの画家たちの近しさを示す例

をもう一つ挙げよう。前述のように、一六世紀中葉以降、アルプス以北の画家たちは、古代美術や同時代イタリア美術の学習や当地での活動を志して頻繁にイタリアに赴いた。そのうちの多数を占めたのはネーデルラント出身者であったが、それは、一五世紀以来、ネーデルラント画派の卓越した油彩の技とそれを駆使した写真表現や精緻な細密描写、豊かな風景表現を、イタリア人美術愛好家が高く評価していたことにも起因するであろう¹⁰。一方、ハンス・フォン・アーヘン、ヨーゼフ・ハインツ、ハンス・ロットエンハマー、そしてエルスハイマーらドイツ語圏出身の画家たちも数の上では劣るものの、ヴェネツィアやローマなどに長期滞在を果たし、頭角を現していた。その動向を観察するに、イタリアに滞在したドイツ人画家とネーデルラントの画家たちとの交流は、イタリア人画家とのそれよりも際立つ。例えば、一五八〇年代末より長期にわたってイタリアで活動したロットエンハマーはヤン・ブリューゲル(父)と頻繁に共同制作を行い、一六〇〇年にローマに到着したエルスハイマーは、同時期に当地に逗留していたルーベンスと親交を深めている。また、エルスハイマー宅に寄宿し、その原画に基づき銅版画を制作したヘンドリック・ハウトも、ハーグ出身のネーデルラント人であった¹¹。当時のネーデルラント語とドイツ語が現在ほど分化していなかったことも、ドイツ人画家とネーデルラントの画家たちの意思疎通の助けとなったであろう。こうした状況を鑑みるに、英国人であるノーゲイトが、ローマで活動

し風景表現を得意とした北方ヨーロッパ出身のエルスハイマーを「オランダ人」と誤解したのも、無理もない。

続いて、ノーゲイトの記述に関連して、ドイツとネーデルラントの画家たちの差異について、考えたい。ノーゲイトは「風景(Landscape)」という言葉を「オランダ人」の造語と解したが、周知のとおり、空間的な広がりのある自然描写を専ら描く画家を「風景画家」と呼んだ一層古い事例が、ドイツ語の文献に確認される。ニュルンベルクの画家アルブレヒト・デューラーは一五二〇年から二二年にかけてネーデルラントを旅行し、主としてアントウェルペンに滞在したが、その際に昵懇となったのが、当地の画家ヨアヒム・パティニールであった。デューラーは一五二一年五月の日記に次のように記している。

「十字架週間の前の日曜日に、良き風景画家であるヨアヒム親方は私を彼の結婚式へ招待し、私にあらゆる敬意を表した。」¹²

パティニールは、物語要素は残存するものの風景表現を主眼に据えた絵画を最初に本格的に描いた画家であり、世界の様々な自然要素を精緻にかつ広大に描写して一つの絵画面にまとめ上げる技量は、まさしく「良き風景画家(der gute Landschaftsmaler)」と呼ぶに相応しい。一方、人物表現にはおぼつか



図1 バティニールとマセイス《聖アントニウスの誘惑》1520年代前半、油彩、オーク材、155×173cm、マドリッド、プラド美術館

い点も多く、バティニールは己のこうした不得手を自覚していたようで、点景としての小ぶりな人物は自ら描くものの、堅牢な形態が必要な人物描写はそれを得意とする画家に依頼するという方策をとった(図1)。以後、ネーデルラントにおいては、人物、風景、静物など特定の絵画ジャンルへの画家たちの専門分化が進行するとともに、各々の絵画ジャンルに専念することで高度な技量を習得した専門画家たちによる共同制作が一般化

する¹³⁾。

一方、日記の言葉遣いに垣間見えるデューラーの鋭い感性が示すように、風景表現への関心はドイツにおいても高く、構図の堅牢性と精緻な細部描写を兼ね備えたデューラーの銅版画(図2)や生動感あふれる雄大な自然描写と劇的な物語場面が連動するアルトドルファーの油彩画(図3)など、ネーデルラントに勝るとも劣らない質の高い作品が制作されていた。しながら、絵画市場がさほど成熟しなかったドイツではネーデルラントのような画家の専門分化はおこらず、風景表現が重要な役割を果たす作品においても、風景と、物語の語りを担う人物やその他のモチーフが一人の画家の手によって描かれ続けた。その結果、雲の動きや大地の起伏、建造物、人物、動植物や無機物が一体となつて一つの物語世界を創出する、独自の風景画の制作態度が育まれたのである。

このように、自然への鋭敏な眼差しを同じく有していたものの、ネーデルラントとドイツの画家たちの間には、風景画に対する取り組みにおいて、大きな差異が存在した。こうした点で興味深いのが、イタリアで活動し、ネーデルラントの画家たちとも親交を結んだロッテンハマーとエルスハイマーという二人のドイツ人画家の風景画制作に見られる対照的な態度である。ミュンヘン出身で一五八〇年代末にイタリアに渡り、一五九一年から一五九五年にはローマに滞在、その後、ヴェネツィアで長期にわたり活動したロッテンハマーが、同時期にイタリアに



図3 アルトドルファー《イッソスの戦い》1530年頃、油彩、菩提樹材、158.4×120.3cm、ミュンヘン、アルテ・ピナコテーク



図2 デューラー《聖エウスタキウス》1500年頃、エングレーヴィング、紙、35.4×25.9cm、ロンドン、大英博物館

滞在していたネーデルラントの画家ヤン・ブリュゲル(父)と共同制作を行ったことは先に触れた¹⁴⁾。後に花の静物画家として汎ヨーロッパ的な名声を博すことになるヤン・ブリュゲル(父)であるが、初期の頃から一貫して風景の専門画家としても活動しており、ノーゲイトが風景画の名手の一人に挙げた通り、瑞々しく輝くような油彩で細部に至るまで精緻に描きこまれた自然描写は、専門画家ならではの極めて高い技巧を示す。一方、ロッテンハマーは人物画家を志向し、古代彫刻などの学習を通じて、解剖学的な正確さと確固たる量感を備えた、優美な人物描写を会得していた。両者は、ネーデルラントに伝統的な共同制作の手法に則って、風景はヤンが、人物はロッテンハマーが分担することにより、風景描写、人物描写ともに専門画家ならではの高度に洗練された質を示す珠玉の作品を数多く制作したのである(図4)。

一五九八年、ミュンヘンを経てイタリアに足を踏み入れたエルスハイマーは、ローマに至るまでのおよそ二年間をヴェネツィアで過ごし、ロッテンハマーの知己を得た¹⁵⁾。ノーゲイトの論考においては、ヤン・ブリュゲル(父)らとともに当代を代表する風景画家と名指しされたエルスハイマーではあるが、現存する作品群から明らかなように、本質的には人物表現を主体にして物語場面を描く人物画家、あるいは、物語画家である。ヴェネツィア時代に描かれたと推測される《聖家族と洗礼者聖ヨハネ》(図5)を観察すると、ロッテンハマーとヤン・ブリュ



図5 エルスハイマー《聖家族と洗礼者聖ヨハネ》1590年代末、油彩、銅板、37.5×24.3cm、ベルリン国立絵画館



図4 ヤン・ブリュッゲル(父)とロッテンハマー《エジプトへの逃避途上の聖家族》1595年頃、油彩、銅板、24.8×19.2×0.1cm、ウィーン、美術史美術館

ーゲル(父)が共同で制作した同主題作品(図4)から、鬱蒼とした木々の描写と、聖家族、花を撒く天使たち、愛らしい動物を組み合わせる着想を得たことがわかる。しかし、興味深いことに、エルスハイマーは専門画家と手を組むことはせず、風景表現を含むすべての要素を自らの手で描くという、ドイツ語圏に伝統的な制作態度を固守している。本作品において、エルスハイマーは、ヤン・ブリュッゲル(父)らネーデルラントの風景専門画家たちが極めた自然描写を、デューラーやアルトドルファーといったドイツの先達が生じた、風景表現と人物描写を同一の筆で密接に連動させることで統一的な世界観を生み出す手法によって刷新し、絵画空間で語られる物語に共鳴して鑑賞者に強い情動をもたらす新しい類の「風景画」を創出しているのである¹⁶。一七世紀中頃に著されたノーゲイトの文章において、「オランダ人」の風景画の巨匠にエルスハイマーが加えられたことは、当時の芸術通の間で、エルスハイマーが描いた「ドイツ的」な風景画が、風景画の本流であるネーデルラントの専門画家たちに比肩しうる高い評価を得ていたことの証左といえる。

二、ドイツ人画家と銅板油彩画——「細部の悪魔」の誕生

三度、ノーゲイトの文章に戻ろう。本稿がもう一点、注目したいのは、エルスハイマーにのみ、イタリア人との間で囁かれた



図6 エルスハイマー《聖十字架祭壇画》1606年頃、油彩、銅板、48.5×35（中央画面）、22.5×14.9（左右固定翼部）、15×16（プレデッラ）、フランクフルト、シュテッデル美術館

「細部の悪魔（Diavolo per gli cose piccole）」という異名が殊更に添えられている点である。油彩技法を駆使して、たとえ二〇cmにも満たない小画面であつてもモチーフを精緻にかつ微細に描写することは、一五世紀以来、風景表現と並んでネーデルラン

トの画家たちの得意とするところであつた。人知を超えた超絶的かつ執拗なまでの細部の描きこみを連想させる「細部の悪魔」という二つ名が、ネーデルラントの画家たちを差し置いてエルスハイマーに与えられたという事実は、エルスハイマーの作品が当時のイタリアの人々の眼にそれほどまでに異様に映つたことを示唆する。

例えば、エルスハイマーの代表作《聖十字架祭壇画》（図6）に目をやれば、私たちも当時の人々と同様の驚嘆を味わうことができるだろう。祭壇画の中央画面では、百名を超える諸聖人や天使たちが集い、十字架を称揚し、聖母の戴冠を寿いでいるが、その相貌や衣装、持物は後景の天使たちに至るまで詳細に描きこまれており、父なる神とイエスが放つ神秘の光が画面に荘厳と統一感を与える。一方、中央画面を取り巻いて配された六つ画面には、コンスタンティヌス帝の母ヘレナによる聖十字架の発見と検証、ビザンツ皇帝ヘラクリウスによるペルシア軍に奪われた聖十字架の奪還とエルサレムへの帰還の物語が表されている。ここにおいては、古代建築を配した瑞々しい風景の中で、聖十字架をめぐる古の物語が、多様で的確な身振りと感情表現、力強い体躯、詳細に描きこまれた装束を纏った人物たちによって生き生きと

語られる¹⁷。計七枚の絵画は優美なコリント式円柱と破風が目
を引く、鍍金の施された黒檀の枠にはめ込まれ、堂々たる祭壇
衝立に仕上げられており、礼拝対象の提示と、それをめぐる物
語の詳細な語りという、対抗宗教改革期の教会礼拝堂などで祭
壇画および周囲の壁面装飾に期待される役割を、一つの絵画的
総体において見事に果たしている。本作品の中央画面の寸法が
四八・五×三五cmであること、六枚の物語場面は各々の横幅が
一五cmにも満たないことを知れば、エルスハイマーが「細部の
悪魔」と称される所以をたちどころに理解することができるだ
ろう。

エルスハイマーの作品は、図版から観取される威風堂々さと
は裏腹に、実際は、そのほとんどが三〇cmにも満たない小型絵
画であり、かつ、支持体には銅板が選択されている。銅板の小
画面に、大画面絵画に勝るとも劣らない迫力に満ちた絵画を描
くエルスハイマー独特の絵画制作の在り方に踏み込む前に、エ
ルスハイマー以前のドイツ人画家と銅板油彩画の関係について、
振り返りたい。

前述の通り、銅板油彩画は一五三〇年代のイタリアで初めて
試みられ、一六世紀第三四半期、イタリア在住のネーデルラン
ト画家の参入によって潜在的な美的可能性が十全に引き出され
て、一七世紀に全盛を迎えることとなる。筆者は、研究開始当
初、ネーデルラントまたはドイツを銅板油彩画の誕生の地と疑
っていた。ネーデルラントは油彩技法の発祥の地にして細密描

写に定評があり、実際、銅板油彩画の隆盛に貢献したのはネー
デルラントの画家たちであった。一方、ドイツには、シヨーン
ガウアーやデューラーなど、金銀細工師の家に育ち幼少期から
の金属板の処理に慣れ親しみ、彫金技術を応用したエングレー
ヴィング版画と絵画の両分野において優れた成果を残した芸術
家がいたからである。しかし、シヨーンガウアーやデューラー
は銅板を版画の原板として活用したものの、そこに油彩で絵を
描くという試みを行った形跡はない。ただし、デューラーは、
銅板に絵筆を用いて絵画的な装飾を施す中世以来の金銀細工の
技法から着想をえて、木板を支持体に用いつつも、それを金地
で覆って「金属板絵画」に見立てた板絵を残している¹⁸。一方、
ルーカス・クラナハ(子)の《イエスと姦淫の女》(一六世紀
中葉、エルミタージュ美術館蔵)の現在の支持体は銅板である
が、これは、一七七〇年、修復のために木板の支持体から銅板
に移された結果であり、元来の姿ではない¹⁹。

ドイツ人画家として初めて銅板油彩画に本格的に取り組んだ
のは、ハンス・フォン・アーヘンであった。彼は一五七四年頃
から八七年にかけての十年以上に渡るイタリアでの活動を通じ
てこの新奇な表現媒体に精通したようで、一五九六年に神聖ロ
ーマ皇帝ルドルフ二世の宮廷画家としてプラハに定住した後には、
裸体の滑らかな肌の質感を表現するのに最適なこの支持
体に官能的な神話画を描いた²⁰。しかし、ハンス・フォン・ア
ーヘンは、恐らく、同じくルドルフ二世の宮廷画家であり銅板



図7 ロッテンハマー《ウェヌス、クビドとサテュロスたち》1603年、油彩、銅板、12.7×10.4cm、個人蔵



図8 フランス・フランケン(子)《珍品貴品室》1620年代、油彩、オーク材、個人蔵

油彩画の名手であったスプランゲルとの差異化を図るため、石板油彩画の制作に力を注ぐようになる²¹⁾。

エルスハイマー以前に銅板油彩画に本格的に取り組み、最も優れた成果を上げたのは、ハンス・ロッテンハマーであろう。前章で論じたロッテンハマーとヤン・プリューゲル(父)の共同制作は、しばしば小型の銅板上で行われた。また、ロッテンハマーの署名と一六〇三年の年記をもつ《ウェヌスとクビド、サテュロスたち》(図7)では、ヤンが描いた青々と茂る樹木が脇役にまわり、愛らしいクビドたちを従えた豊かな裸体のヴェヌスが、長辺直径一三cmにも満たない楕円形の銅板上に優

美に描かれ、観る者の視線を釘付けにする。本作品は、こうした極小の銅板油彩画の受容様態を知る上でも注目される。というのも、同時代のアントウェルペンで活動したフランス・フランケン(子)が、当時、富裕層の間で流行していた「珍品貴品収集室(Kunstkamer/Wunderkammer, Studio, Cabinet)」を描いた板絵(図8)において、宝飾品や古代の貨幣やカメオ、金銀細工、小型彫刻、地球儀、計量具、中国陶磁器や異国の貝殻など、自然と人が作り出した様々な貴重な品々とともに、本作品を含む七枚の極小絵画を描きこんだことが、指摘されているのである²²⁾。富裕層が夢見る理想的な「珍品貴品収集室」を表したフランケン作品に、ロッテ

ンハマーの官能性溢れる極小の銅板油彩画が描きこまれた事実は、当時の銅板油彩画の受容様態の一つ、つまり、硬質で薄い極小金属板に微細に描かれた絵画が、古代の貨幣や宝石、異国の陶磁器とならんで、人の技の精華の一つと認識されていたこと、さらには、ロッテンハマー作品がそうした銅板油彩画の在り方をまさしく体現するものと見なされていたことを示唆する。



図9 ロッテンハマー《聖母戴冠》1590年代末、油彩、銅板、92.7×63.5cm、ロンドン、ナショナル・ギャラリー

ロッテンハマーの銅板油彩画のもう一つの側面を端的に示すのが、一五九五年頃に制作された《聖母戴冠》(図9)であろう。縦九一cmという大型の銅板を用いた本作品は、最上部に聖霊と父なる神、キリスト、戴冠を受ける聖母マリアを、それを取り囲むように多数の天使と聖人たちを層状に配置するという構図をとる。しばしば指摘されるように、本作品には、ヴェネツィア派の巨匠ティントレットの代表作《天国》(図10)からの影響が顕著である。表現の独自性を重視する観点からは、こうした顕著な類似は作品の評価を減ずるものであろう。しかし、ここで、作品の寸法とその帰結として生じる鑑賞のあり方という視



図10 ティントレット《天国》1590年頃、油彩、カンヴァス、ヴェネツィア、ドゥカーレ宮殿

点を導入すると、ロッテンハマーの企図が浮かび上がる。というのも、ティントレット作品は、ドゥカーレ宮「大評議会の間」の壁面上部に設置された幅一〇メートルを超える巨大なカンヴァス画であり、多人数構成を大胆な動性そのままに見事にまとめあげた構図全体を一度に視界に収めようとすれば、かなり距離をとって眺める必要がある。一方、登場人物に与えら

れた多種多様な身振りや細部を見ようとすると絵画に接近しなければならず、全体の構図を味わうことはできない。加えて、そもそも、本作品は大広間の壁面上部に設置されているため、床に立って見上げただけでは、細部の鑑賞自体が困難である。ロッテンハマーは、最先端のヴェネツィア絵画の表現を小画面に移し替えることで、細密描



図11 エルスハイマー《魔女》(デューラーのエングレーヴィングに基づく)
1597年頃、油彩、銅板、13.6×9.8cm、
英国王室コレクション

写の妙技を示すとともに、大画面絵画を近視点で鑑賞したいという、芸術愛好家の潜在的欲求に、見事に応じているのである。

現在、私たちの手元に残るアダム・エルスハイマーの作品は、フランクフルトでの初期の活動からヴェネツィア滞在を経てローマで早世するに至るまで、小画面に描かれたものばかりである。プロテスタントが優勢のドイツでは教会の祭壇画や装飾など宗教関連の大型注文が激減する一方、三十年戦争前後の政情不安から市庁舎や宮殿の装飾といった世俗の大型注文を獲得する可能性もあまり見込めなかった。また、イタリアに渡った北方画家たちも当地の画家との激しい競合のなか、大型絵

画を描く機会を勝ち取ることは難しく、こうした社会的、芸術的狀況が、若きエルスハイマーを、小型絵画の領域に導いたと推測される。さらに興味深いことに、「友愛の書 (Album Amicorum)」と呼ばれる、寄せ書き帳の一部であったと思しき不透明水彩作品と、ローマの聖ルカ・アカデミー会員になった折に制作された中型カンヴァスに油彩で描かれた自画像を除き²³、エルスハイマー作品の支持体は、最初期から一貫して銅板である。

この文脈で注目すべきは、一五九〇年代後半、フランクフルトでの画家修業を終えた直後に制作されたと推測される《魔女》(図11)であろう。本作品では、一三・五×九・八cmという極小の銅板に油絵具で、黒い山羊に逆さまに乗り闇の中空を駆ける不気味な老婆と、様々な持物を手にする不可思議な童子たちが描かれている。本作品は、デューラーの版画を彩色模写したものであり、この種のデューラー版画の絵画化作品は、デューラーの死後、その人氣が白熱した一六世紀後半から一七世紀にかけてのドイツ語圏においてしばしば制作された。その際、大抵の場合は、《アダムとイヴ》や《騎士と死と悪魔》など無難な主題が選択され、また、デューラーの精緻な版画の油彩模写は容易でなかったためか、あるいは見映えのためか、寸法も数倍に引き伸ばされた。この一般的傾向に対して、エルスハイマーは、デューラーの版画の中でも最小の部類に属し、かつ、通好みの《魔女》という版画を、当時、流行の絶頂に向かおうとしてい

た銅板油彩画という媒体に、絵画化している。

本作品におけるエルスハイマーの絵具の塗り方にも、特筆すべき点がある。これまでの画家たちは、滑らかで硬質な銅板において細密描写を行う際、油分の多い絵具を乾かしては薄く幾層にも塗り重ねる、今日、「グラッシ (grass)」または「グレーズ (glaze)」と呼ばれる技法を用いて、出来る限り筆の跡を残さないことを心がけた。これに対して、エルスハイマーは《魔女》において、荒々しい筆遣いで油分の少ない絵具を一気呵成に



図12 カラヴァッジョ《聖マタイの殉教》1600年頃、油彩、カンヴァス、323×343cm、ローマ、サン・ルイージ・デイ・フランチェージ教会コンタレリ礼拝堂



図13 エルスハイマー《聖ステファヌスの殉教》1600年代前半、油彩、銅板、34.7×28.6cm、エディンバラ、スコットランド・ナショナル・ギャラリー

塗りこめる「アッラ・プリマ (alla prima)」技法を使用しているが、これは、ティツィアーノらヴェネツィアの画家たちが大画面のカンヴァス油彩画を描く際に生み出した新しい油彩技法であった。筆への抵抗が少ない滑らかな銅板は、その実、筆の跡を残すことにも適しており、一五七〇年代初頭、イタリアで活動していたエル・グレコが、すでに、この特性を生かして作品を制作している²⁴。珍しい主題に加えて、通常はカンヴァス画に用いられる筆運びによってデューラーの極小版画を油

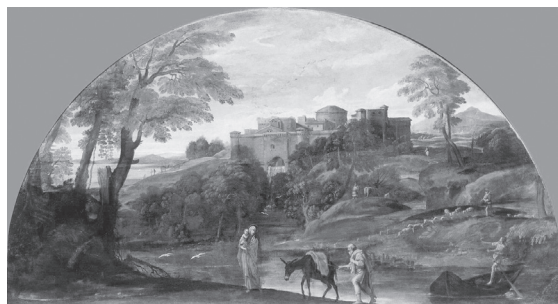


図14 カラッチ《エジプトへの逃避途上の聖家族》1603年頃、油彩、カンヴァス、122×230cm、ローマ、ドーリア・パンフィーリ美術館



図15 エルスハイマー《エジプトへの逃避途上の聖家族》1609年頃、油彩、銅板、31×41cm、ミュンヘン、アルテ・ピナコテーク

彩で再現するという、重層的な新奇性に彩られた本作品は、銅板油彩画において、自らの芸術的企図を余すところなく追及しようとする若きエルスハイマーの画家としての野心に満ち溢れているといえよう。本作品は、当初の購入者は不明であるものの、一六二九年から三五年の間、外交官として大陸に滞在していたアーサー・ホプトン卿によって、一六三九年、「エルスハ

イマーがデューラーの版画に基づき、イタリア行以前に制作した」作品として、英国王チャールズ二世に贈呈された。²⁵
銅板油彩画を大画面絵画に匹敵する芸術媒体と捉えるエルスハイマーの志向は、ヴェネツィアでのロッテンハマーとの交流を経て、さらに強固となったと考えられる。というのも、ローマで制作することになる《聖十字架祭壇画》(図6)におけるロッテンハマーの《聖母戴冠》(図9)

からの影響を鑑みるに、エルスハイマーはこの絵を確かに知っていた²⁶。と同時に、ロッテンハマーとティントレットの《天国》(図10)との関係性、つまり、《聖母戴冠》においてロッテンハマーが示した銅板油彩画の在り方をも理解したのではなからうか。すなわち、銅板油彩画は、細やかな筆遣いの技を披露する場であるとともに、実際には鑑賞が容易ではない公共空間に飾られる大画面絵画を近視点で鑑賞したいという、芸術愛好家の潜在的欲求に応えることができる表現媒体であることを、知ったのである。そして、さらには、大画面の大作に挑むのと同じ創意や着

想の工夫、構図の練り上げ、明暗表現や色彩の調和、各モチーフ描写へのこだわりをもって小画面絵画に取り組むことにより、その才を芸術通につぶさに披露しようと思いつたのではなからうか。実際、一六〇〇年、ローマに到着したエルスハイマーは、銅板油彩画という極小の画面において、粗い筆致と精緻な筆致を使い分けながら、カラヴァッジョの残酷な殉教場面と協働する劇的な明暗法や、アンニーバレ・カラッチの独創的物語解釈と密接に結びついて構想される風景表現など、同時代のイタリア人画家が大型絵画において披露した最新の芸術成果に果敢に挑むこととなる(図12―図15)。

むすびにかえて―特定の支持体への特化という芸術的戦略

一六二三年から二七年にかけてイタリアに滞在したフランドル系スペイン人画家ジュゼッペ・マルティネスは、その著『高貴なる絵画術についての実践の書』において、ある偉大なる画家が貴顕の宮殿で目にしたエルスハイマーの絵について所見を求められた際、次のように述べたと伝えている。

「これはとても素晴らしく、そして、熟慮をもって制作されており、これ以上良いものは不可能であろう。そして、もし、等身大の人物像で仕上げられていたのであれば、確実に、今日までに描かれたあらゆる絵画を凌駕し

たであろう。」²⁷

この、イタリア人画家と思しき「ある偉大なる画家(un pinot grande)」の言葉からは、等身大の人物像を配した大画面絵画の制作を画家の本領と見なす、揺らぎのないイタリアの芸術観が読み取れる。と同時に、こうした芸術観をもつ者でさえ、エルスハイマーが小画面でみせた創意と技量を、これまでのいかなる画家にも勝るとも劣らないと判断せざるを得なかった様が明らかとなる。専門画家による共同制作が隆盛を極める時代にあつて自身の絵筆のみを頼りとし、大作を手掛ける画家たちを競争相手に小型銅板という支持体の可能性を苛烈なまでに追求したエルスハイマーは、まさに「細部の悪魔」と呼ぶにふさわしい。ヤン・ブリューゲル(父)にせよ、ロットエンハマーにせよ、エルスハイマー以前の銅板油彩画の名手たちは、通常の支持体である木板やカンヴァスにも油彩画を描き続けており、こうした状況を鑑みるに、銅板という新奇な支持体に拘った点がエルスハイマーの新しさといえる。特定の絵画ジャンルの専門画家になる道を選択しなかったエルスハイマーは、銅板油彩画という特定の表現媒体の専門画家たることを目指したのであり、彼の出現をもって、銅板油彩画の分野で遅れをとっていたドイツ美術は、その頂きへと一気に駆け上がったのであった。

【註】

¹ “It is more then time to proceede to the second, which is Landscape, or Landscape, (an Art soe new in England, and soe lately come a shore, as all the Language within our fower Seas cannot find it a Name, but a borrowed on, and that from a people that are noe great Lenders but upon good Securitie, the Duch). Perhaps they will name their owne Child. For to say truth the Art is theirs, and the best in that kind that ever I saw speake Dutch, viz. Paulo Brill, a very rare Master in that Art, Living in Trinita del Monte in Rome, and his Contemporary, Adam Elshamer, termed by the Italians *Dianolo per gli cose piccole*, Momper, Bruegel, Coningsto, and last but not least Sr Peter Rubens, a Gentleman of great parts and abilities (over and above his Pencil) and knighted by the best of Kings or Men.” Edward Norgate, *Miniatura or the Art of Limning: The Names Order and Use of the Coulturs Both for Picture by the Life Landscape and History*, Martin Hardie (ed.), Oxford, 1919, pp. 42–43.

² ノーゲートの生涯と活動については、以下に詳し。
Martin Hardie, “Introduction,” *ibid.*, pp. v–xxix.

³ 平川佳世「地獄のブリュゲル——ヤン・ブリュゲル作『トロイア炎上』をめぐる』近畿大学大学院文芸学研究科『混沌』二〇一〇五年、一三二—一六二頁、同「銅板油彩画の誕生をめぐる』『京都美術史学』八、二〇〇九年、一—三二頁、同「つかのまに不朽の間——ブロンツィーノ『幸福の寓意』『京都美術史学』九、二〇一〇年、一—三四頁、同「スプラングルのイタリア滞在——銅板油彩画の観点から」『京都美術史学』一〇、二〇一一年、一三三—一六二頁、同「希少性

秘匿性、新奇性をめぐる絵画——北方マニエリスム美術における絵画形態多様化の諸相」『哲学研究』六〇〇、二〇一六年、一〇五—一四七頁、同「スプラングル作『最後の審判』——銅板油彩画の宗教的機能に関する試論」『京都美術史学』一、二〇一〇年、二七—六四頁。

⁴ Michael K. Komarecky et al., exh. cat. *Copper as Canvas: Two Centuries of Masterpiece Paintings on Copper 1575–1775*, Phoenix Art Museum, Phoenix et al., 1998–1999.

⁵ 一七世紀の南北ネーデルラント美術の関係性については、以下の論考において問題提起がなされている。中村俊春「十七世紀フランドル絵画とオランダ絵画なのか、それとも十七世紀ネーデルラント絵画なのか。——二つの画派への区分の是非考」根立研介編『美術史における転換期の諸相』（平成二十三年度～平成二十六年度科学研究費補助金基盤研究（B）研究成果報告書、二〇一五年、一七—三六頁。

⁶ エルスハイマーについては、次の主なモノグラフがある。
Keith Andrews, *Adam Elsheimer: Paintings, Drawings, Prints*, New York, 1977; Rüdiger Klessmann et al., exh. cat. *Adam Elsheimer 1578–1610*, National Gallery of Scotland, Edinburgh, et al., 2006.

⁷ ネーデルラントとドイツ語圏の美術交流を概観するには、次の展覧会図録が便利である。Till-Holger Borchert et al., exh. cat. *Van Eyck to Dürer: The Influence of Early Netherlandish Painting on European Art, 1430–1530*, Groeningemuseum, Bruges, 2010–2011.

⁸ Joachim von Sandrart, *Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlery-Künste, Nürnberg 1675–1680*, vol. 1, Christian Klemm (intro.), Nördlingen, 1994.

⁹ カール・ファン・マンデル『北方画家列伝』尾崎彰宏、

幸福輝、廣川暁生、深谷訓子編訳、中央公論美術出版、二〇一四年。ファン・マンデルの「北方画家列伝」におけるドイツ人画家デューラーの位置づけについては、次の論考がある。尾崎彰宏「『北方画家列伝』が目指したもの——ネーデルラント美術のパラダイム転換」、前掲書、四四九—五一二頁。また、ファン・マンデルおよびザントラルトの歴史観については、次の論考も参照のこと。深谷訓子「ファン・マンデル「北方画家列伝」とネーデルラント美術史における時代認識」、前掲書（注五）一—三—一三三頁、平川佳世「ヨアヒム・フォン・ザントラルト著『ドイツのアカデミー』にみるドイツ美術の転換期」、前掲書（注五）、三七—六〇頁。

10 ネーデルラント画家たちのイタリア滞在、とりわけローマ滞在の概要を把握するには、次の展覧会図録が便利である。Exh. cat. *Fiamminghi a Roma 1508-1608. Artisti dei Paesi Bassi e del Principato di Liegi a Roma durante il Rinascimento*, Palais des Beaux-Arts, Brussels and Palazzo delle Esposizioni, Rome, 1995.

11 Andrews, op. cit. (note 6), pp. 21—40; Rüdiger Klessmann, "Adam Elsheimer: His Life and Art," Klessmann et al., op. cit. (note 6), pp. 11—41, esp. 21—22 and 30—31.

12 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』前川誠郎訳注、朝日新聞社、一九九六年、一〇九頁。"Jtem am sonndag vor der creuzwochen hat mich maister Joachim, der gut landschaft mahler, auf sein hochzeit geladen und mit alle ehre erhorten." Hans Rupprich (ed.), *Dürer Schriftlicher Nachlass*, vol. 1, Berlin, 1956, p. 169.

13 ネーデルラントの専門画家の共同制作をめぐるのは、次の論考が参考になる。中村俊春「ルーベンスの絵画制作——專

門画家たちとの共同制作、および工房の助手ヴァン・ダイクをめぐる」展覧会図録「ルーベンス——栄光のアントワープ工房と原点のイタリア」Bunkamura ザ・ミュージアム他、二〇一三年、二一八—二三四頁。デニス・P・ウェラー「ペーテル・パウル・ルーベンスとフランス・スネイデルス——共同制作事業」前掲書、二三五—二五一頁。

14 ロッテンハマーの画家としての軌跡については、次の論考に端的にまとめられている。Heiner Borggrete, "Hans Rotenhammer (1564?—1625)," Heiner Borggrete et al., exh. cat., *Hans Rotenhammer: Begehrte, Vergessen, Neu Entdeckt*, Welterrenaissance-Museum Schloß Brake, Lemgo and National Gallery, Prague, 2008—2009, pp. 25—33.

15 ロッテンハマーとヘルスハイマーの交流については、以下の論考がある。Rüdiger Klessmann, "Adam Elsheimer und Hans Rotenhammer," Heiner Borggrete et al. (ed.), *Hans Rotenhammer (1564—1625): Ergebnisse des in Kooperation mit dem Institut für Kunstgeschichte der Tschechischen Akademie der Wissenschaften durchgeführten internationalen Symposiums am Welterrenaissance-Museum Schloß Brake (17.—18. Februar 2007)*, Marburg, 2007, pp. 145—155.

16 本作品におけるアルトドルファーからの影響については、すでに詳細に指摘されている。Klessmann et al., op. cit. (note 6), pp. 62—65, cat. no. 7. また、北方ヨーロッパにおける植物描写については、次の論集が大変参考になる。『言語文化』三〇「特集《植物を描く／植物で描く》——ドイツ語圏の美術でたどる植物表現の可能性」二〇一三年。

17 《聖十字架祭壇画》の図像や着想源、来歴、再構成等につ

- らうは、以下に詳細に論じられている。Christian Lenz, *Adam Elsbauer: Die Gemälde im Stadel*, Frankfurt am Main, 1977/1989, pp. 36-74.
- 18 Kayo Hirakawa, “*The Man of Sorrows in the Staatliche Kunsthalle Karlsruhe: A Reconsideration of Dürer’s Gold-Ground Painting*,” *Kyoto Studies in Art History*, 1, 2016, pp. 3-18. 平川佳世「近世初頭のドイツにおける「悲しみの人」の諸相——フライデンヴァルフからデュラーへ——田辺幹之助編「祈念像の美術」(越宏一監修「ヨーロッパ中世美術論集」三)、竹林舎、二〇一八年、四〇三—四二四頁。
- 19 “Cranach, Lucas II., *Christ and the Woman Taken in Adultery*,” *The State Hermitage Museum* (<https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+paintings/38718>, Access: 20/12/2020)
- 20 ハンス・フォン・アーヘンの画業については、次に端的に論じられている。Joachim Jacoby, *Hans von Aachen 1552-1615*, Munich/Berlin, 2000, pp. 7-77.
- 21 ハンス・フォン・アーヘンによる石板油彩画制作に関する先行研究については、次の拙稿を参照されたい。平川佳世「ハンス・フォン・アーヘンの「四大元素」連作——希少性を演出する絵画」『京都美学美術史学』一一、二〇一三年、二七—六二頁。
- 22 Borggräfe et al., op. cit. (note 14), pp. 152-153, cat. no. 56.
- 23 《アエネアスとアンキセス》一六〇〇年代初頭、不透明水彩紙、一四三×九・七cm、個人蔵、および、《自画像》一六〇〇年代中頃、油彩、カンヴァス、六三・七×四八cm、フイレンツェウフィツィイ美術館。Andrews, op. cit. (note 6), p. 155, cat. no. 26, pl. 97; Klessmann et al., op. cit. (note 6), pp. 78-79 and 178-179, cat. nos. 12 and 37.
- 24 エル・グレコ《磔刑》一五七〇年代初頭、油彩、銅板、三四・九×二六・七cm、個人蔵。Komaneky et al., op. cit. (note 4), pp. 197-199, cat. no. 23.
- 25 Andrews, op. cit. (note 6), p. 139, cat. no. 1, pl. 3; Klessmann et al., op. cit. (note 6), pp. 44-45, cat. no. 1, なお「クレスマンは、当時「魔女」の存在および「魔女狩り」が深刻な社会問題となっていたことに鑑み、本作品は厄除けとして制作されたのではないかと推測している。
- 26 Andrews, op. cit. (note 6), pp. 146-147, cat. no. 16; Klessmann et al., op. cit. (note 6), pp. 104-105, cat. no. 20(a); Lenz, op. cit. (note 17), pp. 60-74.
- 27 “preguntáronle a mi gran maestro que me llevó a verle, que la parecia (que para eso era llamado) respondió que era tan bueno y con tante consideración hecho, que cosa mayor no era posible, y es cierto que si se ejecutara en figuras tan grandes como el natural, excediera a cuantas pinturas hay hasta hoy obradas.” Jusepe Martinez, *Discursos practicales del nobilissimo arte de la pintura*, Valentin Carderera (ed.), Madrid, 1866, pp. 40ff; Lenz, op. cit. (note 17), p. 79.

【図版出典】

図1 © Museo Nacional del Prado 図2 © The Trustees of the

British Museum  3' 5' 7' 8' 10' 12' 14' 15 Wikimedia Commons  4' ©KHM-Museumsverband  9 CC BY-SA 4.0 Städel Museum, Frankfurt am Main  9 The National Gallery  11 Royal Collection Trust/©Her Majesty Queen Elizabeth II 2021  11 National Galleries of Scotland.