

ハンス・バルドゥング・グリーンの 「ヌード」 ——人文主義的絵画批評 / 批判もしくはキャリア戦略？

アンヌ＝マリー・ボネ（ボン大学）

青山 愛香（訳）

I. はじめに

近年ルネサンス美術の中でも、とりわけドイツ・ルネサンス美術の研究が進展している。ドイツ・ルネサンスを代表するアルブレヒト・アルトドルファー（c.1480–1538 年）、アルブレヒト・デューラー（1471–1528 年）、ルーカス・クラナハ（父）（1472–1553 年）、ハンス・バルドゥング・グリーン（1484/85–1545 年）、ハンス・ホルバイン（息子）（1497–1543 年）およびマティアス・グリューネヴァルト（1475/80–1528 年）といった著名な芸術家たちをもはや古ドイツ美術の「オールド・マスター」として中世末期に括り付けるのではなく、近世を代表する芸術の立役者として捉えるようになってきた。さらに「ド

* 本稿は獨協大学国際共同研究主催ワークショップ「ドイツ・ルネサンス芸術の研究——ドイツ・ルネサンス美術における革新性^{イノベーション}とは何かⅡ」（会場：獨協大学 2018 年 11 月 24 日）の講演原稿である。

* 本文中ハンス・バルドゥング・グリーン^{イノベーション}の素描にはコッホのカタログ番号（K.）（Carl Koch, *Die Zeichnungen Hans Baldung Griens*, Berlin 1941）、版画にはメンデのカタログ番号（M.）（M. Mende, *Hans Baldung Grien. Das graphische Werk. Vollständiger Bildkatalog der Einzelholzschnitte, Buchillustrationen und Kupferstiche*, Unterschneidheim 1978）を振った。絵画作品については訳注でフォン・デア・オステンのカタログ番号（Gerd von der Osten, *Hans Baldung Grien. Gemälde und Dokumente*, Berlin 1981/82）を補った。

イツ」の芸術¹⁾における「ルネサンス的性格」をイタリア美術の継承または影響の部分においてのみ測ろうとする影響関係の美術史から次第に離れ、ドイツを含めたアルプス以北の美術にも独自性と特筆すべき成果を認めるようになった。芸術の発展という観点でも単に様式ないしは図像学的な革新性ばかりではなく、総合的な文化的、精神史的、また社会史的大変革という文脈が新たに考慮されるようになった。15-16 世紀にかけての移行期は周知の通り「加速する大変革」の時代²⁾であり、この時期とりわけ絵画の生産、分配と受容のあり方が大きく変化した。作品自体が変化したのみならず、制作者自身もまた変化したのである。それまで職人だった絵描きは新たな地位を求めるようになった。職人が作った絵が「芸術作品」に変容し、その制作者が「芸術家」として認知されたのは幾つもの要因が複雑に絡んだプロセスの結果である。前回私は 2017 年の獨協大学国際共同研究主催ワークショップ³⁾において、人文主義が精神史的、社会史のおよびメディア史的に重要な触媒 (Katalysator) の機能を果たし、ドイツの宗教改革がいずれの点においても文化的・政治的に時代を画する大変革を引き起こした点について言及した。それに加えてゲーテンベルクによるメディア改革が絵描きたちの状況を一新したのである⁴⁾。人文主義の新

1) 周知の通りこの時代には「ドイツ」という国は存在せず、イタリア、ボヘミア、スペイン、ブルグンドに領土がまたがる神聖ローマ帝国が支配する時代であった。だが 1500 年頃のアルプス以北の歴史記述は、ローマの歴史家タキトゥス著『ゲルマニア』(A.D 98 年)の受容により、「ゲルマニア」の再定義を試みていた。

2) W. Schmid, *Dürer als Unternehmer, Kunst, Humanismus und Ökonomie in Nürnberg um 1500*, Trier 2003, S.1

3) アンヌ＝マリー・ボネ「営業システムとしての人文主義 精神史的、社会史的並びにメディア史の触媒としての人文主義“Betriebssystem Humanismus” Humanismus als geistesgeschichtlicher, sozialgeschichtlicher und mediengeschichtlicher Katalysator」(獨協大学国際共同研究主催ワークショップ「ドイツ・ルネサンス芸術の研究 - ドイツ・ルネサンス美術における革新性とは何か」(会場: 獨協大学 2017 年 11 月 10 日))。

4) この時代には新しい絵画の制作動機や種類が登場し、注文主抜きに絵画を制作・出版するデューラーのような芸術家も登場した。加えて絵画が既存の空間から解放されて、文字通り「美術品売買」が新しいシステム下で展開し、商人、代理人、仲介者を通じて、巡礼、ミサ、市場といった空間で取引されるようになった(ボネ、2017 年)。

たなネットワーク、教育と才能によって社会的に昇進する可能性と印刷本やビラといった新しい伝達手段を携えていくつもの宮廷を渡り歩く流動性は、芸術家に新たな役割を与えると同時に注文主の間、そして芸術家同士の間にも競争を生んだ。つまり新しい図像文化（Bildkultur）が誕生したのであり、同時に絵画にも新たな性格が付与された。芸術家には新しく自意識が芽生え、まさにアルプス以北において彼らはその力量によって大いに出世し、社会的にのし上がったのである。だがルネサンスという大変革期とはいえ、絵画に登場した新しいテーマや形式の大部分はまずはエリート向けであった。忘れてはならないのはこの時代は未だに非常に宗教的であり、描かれた作品のほとんどは何よりも人々の信仰と教会に奉仕するものであった。一方で芸術家たちに新たに仕事を与えたのは肖像画や芸術コレクションに見られるエリートたちの自己顕示欲であり、この時代に登場した風俗画、民衆文学、扇情的なニュースや宗教改革のビラ、プロバガンダポスターといった新たなメディアの需要であった。つまりハンス・バルドゥング・グリーンによる裸体画の多くは宗教的内容を孕んでおり、「女の力 Weibermacht」⁵⁾、「魔女」、迷信といった当時のアクチュアルなテーマを扱っているのである。

ところで新しい公衆⁶⁾が新たな絵画を誘発し、その誕生を可能としたのだろうか？ それとも逆に新しい絵画が新しい鑑賞者を作り出したのだろうか？ これは「卵が先か鶏が先か」という問いであって、答えることは不可能であ

5) 【訳注】「女の力」は中世後期からルネサンスにかけて文学や諸芸術で流布したテーマである。ホロフェルネスやアリストテレスのように、女性に支配される英雄、賢者や美丈夫がとりわけ好んで絵画主題になった。

6) 芸術における「公衆」は不透明で抽象的な概念であるが、近年具体的に実態が復元されるようになってきた。次の文献を参照のこと。A. Bonnet, Habilitation, München, S. 4; B. Wagner, *Bilder ohne Auftraggeber. Der deutsche Kunsthandel im 15. und frühen 16. Jahrhundert. Mit Überlegungen zum Kulturtransfer*, Ptersberg 2014; T. Eser, *Dürers Selbstbildnisse als "Probstücke". Eine pragmatische Deutung* in: Andreas Tacke/Stefan Heinz (Hg), *Menschenbilder, Beiträge zur Altdutschen Kunst*, Petersberg 2011, S. 159–176; A. Grebe, *Meister nach Dürer. Überlegungen zur Dürerwerkstatt*, in: G. Ulrich Großmann (Hg.): *Das Dürerhaus. Neue Ergebnisse der Forschung*, Nürnberg 2007, S. 122–140; T. Schauerte, *Neuer Geist und neuer Glaube. Dürer als Zeitzeuge der Reformation*, Petersberg 2017.

る。むしろここでは複雑な双方の依存関係と影響関係を考慮に入れる必要がある⁷⁾。一度具体的な作例に立ち入って詳細を検討してみたい。

II. ハンス・バルドゥング・グリーン

バルドゥングの現存する最初期の素描、1504年の《20歳の自画像》(バーゼル美術館)(K. 7)(図1)は既にこの若い画家の自意識をはっきりと示している。粋な房飾りのついた流行の帽子の下から、彼は生き生きと活発な視線で真正面から私たちに挑戦的に見つめてくる。この素描はペンによる繊細な技法を駆使した仕上げで、ピンク色を使ったハイライトでモデリングされている。この若者は卓抜した素描の才と高い自意識の持ち主であった。この若者にデューラーは果たして徒弟として教えるものがあっただろうか。続く1507年の《聖セバスティアヌス祭壇画》(ニュルンベルク、ゲルマン民族博物館)⁸⁾(図2)と1516年のフライブルクの多翼式祭壇画の中央パネル《キリスト磔刑》(フライブルク、大聖堂)⁹⁾の中に演出された《23歳の自画像》は、今日見ても驚かされる程の高い自己肯定意識に満ちている。

久しく近世初期の画家たちはアルブレヒト・デューラーの陰に隠れていた。ルーカス・クラナハ(父)は1994年以降に活発に開催されるようになった展覧会、そして2017年の宗教改革500周年という特別な機会のお陰で「ゲルマニアのアベレス」¹⁰⁾の陰から徐々に抜け出し、クラナハ特有の作品の質が認められるようになった。ホルバインもイングランドにおけるキャリアのお陰で日

7) 例えばベッケムのヤコポ・デ・バルバリ研究(B. Böckem, *Jacopo de' Barbari: Künstlerschaft und Hofkultur um 1500*, Studien zur Kunst, Wien, Köln, Weimar, 2016)やバルドゥング・グリーンの「アダムとイブ」に関するカラスコの研究J. Carrasco, *Der Sündenfall im Werk von Hans Baldung Grien: Ikonographie und Kontext*, Petersberg, 2019を参照のこと。

8) 【訳注】Von der Osten, *Hans Baldung Grien. Gemälde und Dokumente*, Berlin 1981/82, Tafel 13, Nr. 6a.

9) 【訳注】Von der Osten, 1981/82, Nr. 26b.

10) 【訳注】人文主義者のコンラート・ツェルティス(1459-1508年)が1500年にデューラーを「ゲルマニアのアベレス」と称した。



図1 バルドゥング・グリーン《20歳の自画像》(K. 7)、緑灰色の紙にペンと筆の素描、22 × 15, 9 cm、1504年頃、パーゼル美術館



図2 バルドゥング・グリーン《聖セバスティアヌス祭壇画》(中央パネル)「23歳の自画像」、油彩画、1507/8年、ニュルンベルク、ゲルマン民族博物館(部分図)

陰者にならずにすんだ。そして今やハンス・バルドゥング・グリーンも 2019–20 年に開催される 60 年ぶりのカールスルーエの大規模な展覧会¹¹⁾によってその真価が正当に讃えられるときが来た。2018 年の国際的会議¹²⁾において、バルドゥングの作品に対する新たなパースペクティヴが提示されている。2007 年のフランクフルトのシュテーデル美術館における展覧会のキャッチコピーが

11) 【訳注】展覧会「ハンス・バルドゥング・グリーン 聖なるもの、俗なるもの」(2019 11. 30 – 2020. 3. 8 開催) Ausst. *Hans Baldung Grien, heilig|unheilig*, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe.

12) 【訳注】国際会議 *Hans Baldung Grien. Neue Perspektiven auf sein Werk*. Internationale Tagung 18.-20. Oktober 2018, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Karlsruher Institut für Technologie (KIT), Institut für Kunst-und Baugeschichte, Fachgebiet Kunstgeschichte.

謳っているように、バルドゥングは未だに師匠の影に囚われているように見えるが、天才デューラーの単なる弟子に留まらない存在であった。バルドゥングの同時代人たちは彼をデューラーの正真の、本質的な意味での後継者と目していたのである¹³⁾。

バルドゥングはその評価に関しては常に特別な地位を謳歌してきた。デューラーのニュルンベルクの工房にいたにも関わらず、常に彼独自のポジションが容認されていたのである。2007年に開催されたバルドゥングのフランクフルトの展覧会では、「アルブレヒト・デューラーの最も重要な芸術家仲間もしくは弟子」¹⁴⁾とされたが、これはバルドゥングに対する美術史のアンビバレントな評価を表していると言えるだろう。目下開催中の国際会議¹⁵⁾においてもデューラーとハンス・バルドゥング・グリーンの関係が新たに組上に載せられた。バルドゥングがニュルンベルクにやって来たとき、彼は既に修行を終えていたはずである。彼は果たしてデューラーの弟子だったのだろうか？ デューラー工房に関しては不明なことが多く、19世紀に作られたイメージで語られることが多い。バルドゥングとデューラーの関係は再考されるべきなのだろうか。

バルドゥングの独自の立ち位置に関しては、大きく二つの要素がある。一つ目は、《バルドゥング家の紋章》(1530年)(M. 81)(図3)¹⁶⁾が示すように彼は富裕な都市貴族階級の人文主義者を輩出している名家の出自であった¹⁷⁾。二つ

13) R. Bouvier, *Erinnerung an das Ich- Souvenir des Anderen. Prominenz und Andenken seit der Frühen Neuzeit*, in: *Ausst. Kat. Der Souvenir. Erinnerung in Dingen von der Reliquie zum Andenken*, Frankfurt a. M./Köln 2006, 107 ff; L. Schmitt, *Dürers Locke*, in: *ZS f. KG* 666, 2003, S. 261-272.

14) ボード・プリנקマン編纂のフランクフルト、シュテューデル美術館の2007年のカタログ『魔女の快楽と墮罪 ハンス・バルドゥング・グリーンの奇想のファンタジー』(*Ausst. Kat. Städel Museum, Hexenlust und Sündenfall. Die seltsamen Phantasien des Hans Baldung Grien*, Petersberg, 2007, S. 6).

15) 【訳注】12を参照のこと。

16) 【訳注】*Hans Baldung Grien, Neue Perspektiven auf sein Werk.* (Hg.) Holger Jacob-Friesen und Oliver Jehle. Berlin München, 2019, S. 37, Abb. 2.

17) バルドゥング家の人々は主に法律家、医者や大学教授であったが、バルドゥングの父の名前も本人の修行先(シュヴァーベン?)に関しても記録はない。1506-07年



図3 バルドゥング・グリーン《バルドゥング家の紋章》(M. 81)、木版画、
17,4 × 12 cm、1530 年頃、ハンブルク、
クンストハッレ

目に彼は「常軌を逸した」とも言えるような、彼独特の、特殊な芸術的人格を有していた。2007 年に開催されたバルドゥングの大規模な展覧会のタイトル「魔女の欲望と墮罪 ハンス・バルドゥング・グリーンの奇想のファンタ

にマクデブルク大司教エルンスト・フォン・ザクセンのために《三王礼拝の祭壇画》と《聖セバスティアヌス祭壇画》を制作し、宗教改革後の 1529 年にも画家としての名声は保たれていた。1520 年以降には祭壇画制作はなくなったが、大型の裸体画の図像サイクルや、古代の歴史シリーズを制作した。彼の工房では祭壇画、板絵が 100 点、250 枚以上の素描と 80 枚以上の一枚刷り木版画や数百枚の木版挿絵が富裕層の顧客向けに制作された。これらの顧客はシュトラスブルクやその近郊の人文主義的教養を持つ聖職者、学者や富裕市民たち、そしてかつての活動地域であったニュルンベルク、フライブルクに限定されていた。

ジー」¹⁸⁾はこのデューラーの同時代人の特殊性を物語っている。これから私はこの「奇想のファンタジー」という、現代の絵画制作においては特に驚くに値しないものが何を指しているのかを詳しく跡づけてみたい。

III. ハンス・バルドゥング・グリーンの「裸の絵」

ここで私はハンス・バルドゥング・グリーンのスード作品に集中することで、彼の芸術のイメージの概要を把握したい。「ヌード」と「芸術」という言葉をいずれも鉤括弧付きで述べて行くが、その理由は、両者とも後の時代の美術史において定義された概念だからである。絵画の類型ないしは一つの絵画ジャンルとしてこの当時「ヌード」という概念は存在しておらず、まさにデューラーによって新しく言語化されたものであった。デューラー自身は、これを「裸の絵 nakete Bilder」と呼んでいたのである。「芸術」という概念もまたこの時代に発達してきた。ハンス・バルドゥング・グリーン of 絵画理解のためには、この特別な絵画ジャンルの人間像のタイプが非常に重要な役目を負っている。グリーン of これらの裸の人間像は、人間、信仰、学問と芸術のイメージの核心に触れるものである。

ここから作品における「ヌード」の登場をテーマごとに挙げ、その中で作品を年代順に見て行きたい。まずはキリスト教的な動機によって描かれたものから始め、その後非宗教的／世俗的なものを見てゆくが、両者の分類は常に明快ではない¹⁹⁾。ハンス・バルドゥング・グリーン of 修業時代については何も伝わっていないのだ。消息が知れるのは彼がデューラー工房にいた 1503 年以降であり、デューラーが二度目のイタリア旅行を終えてニュルンベルクに戻るまで彼はそこに留まっていた。この工房滞在中に、マクデブルク大司教エルン

18) 【訳注】14 を参照のこと。

19) 宗教的 vs 世俗的という二項対立で捉えることは、個人 vs 公衆という構図と同様に慎重に議論されるべきものである。.



図4 バルドゥング・グリーン《聖セバスティアヌス祭壇画》、油彩画、121, 4 × 78,7 cm、1507/8年、ニュルンベルク、ゲルマン民族博物館

ト・フォン・ザクセンから《三賢王の祭壇画》(1505-06年)²⁰⁾と《聖セバスティアヌス祭壇画》(1507年)(ゲルマン民族博物館)²¹⁾(図4)という、二点の大きな祭壇画制作を依頼されている。ここにもまた二人の画家の関係性という注目すべき観点がある。デューラーとバルドゥング、これは親方と職人なのだろうか？ 教師と弟子なのだろうか？ まずはキリスト教的／宗教的「ヌード」に焦点をあてて考察してみよう。

III.1. 宗教的動機による認知された「ヌード」

ここで主役となるのは「哀悼」、「磔刑」や「円柱に縛られたキリスト」といった主題に登場するキリスト像と、人類の始祖であり「原罪」のテーマを表

20) 【訳注】 Von der Osten, 1981/82, Nr. 3a-3f.

21) 【訳注】 ibid. Nr. 6a,1-6c,1.



図5 バルドゥング・グリーン《哀悼》(M. 4)、木版画、23,9 × 16,2 cm、1505年頃、アムステルダム、国立美術館



図6 デューラー《大受難伝の哀悼》、木版画、39,1 × 28,4 cm、1497年頃

されたアダムとイブ、そして聖セバスティアヌスやマグダラのマリアである。いくつかの事例を見ながらデューラーとバルドゥング・グリーンの関係について考察したい。

III.1.1. キリストと聖セバスティアヌス

1505年の《十字架降架》(M. 3)と1507年の《哀悼》(M. 4)(図5)の二点の木版画に見られるバルドゥング・グリーンの最初のキリストの肉体表現は、デューラーの1497年頃の木版画《大受難伝の哀悼》(図6)²²⁾や1498年の油彩

22) 【訳注】 *Albrecht Dürer: Das druckgraphische Werk, Holzschnitte und Holzschnittfolgen*, Bd. II, München, Berlin, London, New York, 2002, Nr. 162.



図7 バルドゥング・グリーン《悲しみの人の前のクリストフ・ショイエル》(K. 5)、1504年、ペン素描、27, 5 × 19, 5 cm、ブダペスト絵画館

画《グリムの哀悼》(ニュルンベルク、ゲルマン民族博物館)(A. 70)²³⁾といった手本に強い影響を受けている。自然主義的に描写された、痛めつけられたキリストの身体は、いずれも画面の手前に置かれてキリストの苦しみに関心する信徒たちの眼差しに向けて差し出されている。だが、バルドゥング・グリーンのニュルンベルク時代の最初の素描の一枚、1504年の《立ち姿の悲しみの人と祈禱するクリストフ・ショイル》(ブダペスト、絵画館)(K. 5)(図7)においては、既に彼のオリジナリティーが見られる。茨の冠をつけたキリストはゆったりとした、エレガントなまでのコントラポストのポーズを取ってT字状の十字架の前に立ち、自身の拷問に使用された鞭と小枝を手にして、その眼

23) 【訳注】F. Anzelewsky, *Albrecht Dürer. Das Malerische Werk*, Berlin, 1991. 以下デューラーの油彩画はアンツェレフスキーのカタログ番号(A)を振る。

差しは物思いに耽るように遙か上空へと注がれている。キリストは大きく画面の右半分を占め、彼の前には人文主義者クリストフ・ショイエルがロザリオを手で脆いているが、その姿は「意味上のパースペクティヴ」[*より重要なモチーフを大きく描く造形原理]に従って描かれているので、キリストと比較するとその寸尺ははるかに小さい。文字の書かれていない銘帯が曲がりくねりながらショイエルの頭上へと伸びていて、まるでその中に彼の考えが現れているかのようである。この作品は次の三つの観点から特に注目すべきであろう。一つ目にバルドゥングが自然主義的な男性の身体表現を既に我がものとしていたということ、二つ目にキリストが円柱の前ではなく、十字架の前で立つという新しい図像形式を発明していたという点。そして三つ目に、彼がニュルンベルク滞在中に現地の一流の人文主義者たちのグループと交流していたことを示している点である。

更にニュルンベルク時代、身体表現が彼の強い関心を引いていたことは、とりわけ丁寧に仕上げられた二点の素描《旗を降ろした死》(1505年頃)(K. 15)(図14)および《十字架上の盗賊》(1506年頃)(K. 14)において確認できる。キリストと共に十字架に磔になった盗賊を描いた素描には彼のモノグラムが記され、この作品が自主的に制作されたことを示している。いずれの素描も見事な技巧で彩色され、ハイライトによってドラマチックな効果が高められている。これらを油彩画のための下絵素描と見なせるような油彩画は伝わっていない。つまりこれらは彼の腕前を十全に披露するための作品、もしくは新しい技法と主題を実験した最初の作品と言えるであろう。バルドゥングは1507年に初期の代表作《聖セバスティアヌス祭壇画》(図4)を制作しているので、まずは聖セバスティアヌスの木版画から始めたい。

聖セバスティアヌスを描いた最初の公的な作品《聖セバスティアヌスの殉教》(M. 11)において、バルドゥング・グリーンは劇的表現を先鋭化させている。聖セバスティアヌスは画面の手前に押し出されて苦痛に顔を歪ませ、両手首を木に縛りつける枷から身をほどき、既に何度もその身体を射抜いた矢を放つために迫りくる危険な射手たちから逃れようとしている。セバスティアヌス

の身体は筋肉質で、自然主義的である。もしバルドゥングがデューラーの1495年頃の木版画《聖セバスティアヌスの殉教》²⁴⁾からインスピレーションを得たのだとすれば、彼は手本を自由に解釈し、登場人物の数を減らして物語を劇的にしたと言えるだろう。つまり彼のセバスティアヌスはかなり表現主義的でドラマチックに演出されているのである。1505/07年頃にはデューラーによる更なるセバスティアヌス像が描かれており、バルドゥング・グリーンは潜在的なモデルないしは手本としてそれらの作品を使用できる状況であった。1495年並びに1500年に制作されたデューラーの銅版画《聖セバスティアヌス》²⁵⁾にはイタリアの影響が見られるが、バルドゥング・グリーンはそれを全く無視するか、自由に換骨奪胎させている²⁶⁾。更にデューラーの1500年頃の銅版画《聖セバスティアヌス》(図8)に見られる筋骨隆々としてはいるが、奇妙に諦念してうつろな状態のセバスティアヌスは、1510年のバルドゥング・グリーンのペン素描《聖セバスティアヌス》(K. 24)(図9)において、筋肉質ではない、また驚くほど外傷の少ない体躯へと変容されている。バルドゥングのセバスティアヌスはここでは頭を上げた夢遊病者のような姿である。そして同時期に描かれた1507年の大型祭壇画のバルドゥングのセバスティアヌスには、尚更驚かされるのである。

1507年の《聖セバスティアヌス祭壇画》(図4)の中央パネルにおいて、バルドゥング・グリーンは明らかに新しい人体表現のスタンダードからの逸脱を見せる。スタンダードとはすなわちデューラーの1504年の銅版画《アダムとイブ》²⁷⁾(図10)や1506/7年の油彩画《アダムとイブ》(A. 103/104)(図22)によって確立されたばかりの人間像である。この主題の展開をニュルンベルク

24) 【訳注】 *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk, Holzschnitte und Holzschnittfolgen*, Bd. II, München, Berlin, London, New York, 2002, S. 497, Nr. A6.

25) 【訳注】 *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk, Kupferstiche, Eisenradierungen und Kaltnadelblätter*, Bd. I, München, London, New York, 2002, Nr. 25, Nr. 30.

26) デューラーによる1495年の銅版画で表現されたセバスティアヌスの悲痛な理想化された姿を、バルドゥング・グリーンはより表情豊かな、生存をかけた戦いの表現へと転換している。

27) 【訳注】 *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk*, Bd. I, 2002, Nr. 39.



図8 デューラー《聖セバ스티アヌス》、
銅版画、11,5 × 7,1 cm、1500 年頃

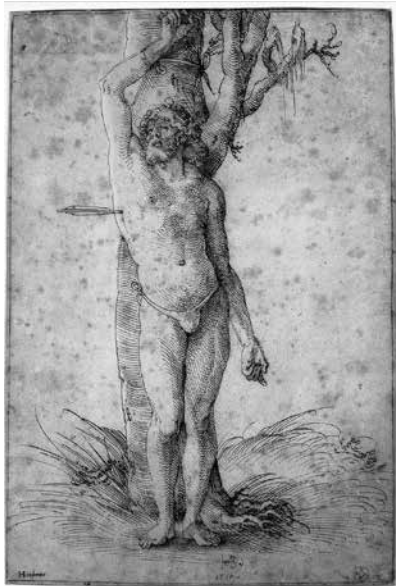


図9 バルドゥング・グリーン《聖セバ
スティアヌス》(K. 24)、ペン素描、
1510 年、22,8 × 19,2 cm、レンス、ボザ
ール美術館

でバルドゥングが間近に経験したことは、彼自身のいくつかの作品からも跡付けることができる。だが彼はこの祭壇画のセバ스티アヌスを明らかに非古典的なヌードとして描き出した。セバ스티アヌスは無造作なコントラポストの姿勢で立ち、木に括り付けられているにも関わらずやけに寛いで見える。僅かに脇に逸らせた顔から鑑賞者に注がれる視線はまるで共犯者への目配せのようだ。彼の若くて美しい体躯には、たった一本の矢がその右大腿部に刺さっているだけで、身体は丁寧に描写されている。画家自身はこの聖人の後ろに緑の衣を纏う人物として立ち、この殉教聖人と同じ角度から鑑賞者に直に視線を投げている。この人物の赤いビレッタ帽と緑のマント（普通は貴族を意味する）はセバ스티アヌスの身体に対する色付きのルプソワールとなり、射手たちの衣装の赤と黄色に呼応しながら裸の聖人を一層むき出しの、危険にさらされた状



図10 デューラー《アダムとイブ》、銅版画、
24,8 × 19,2 cm、1504年

態に見せている。右手に集まる人物たちのコンポジションは不明瞭で、人々の集まりは曖昧な奥行きの中での納まりが悪いが、それゆえに一層このセバステアヌスと画家の組み合わせが強い印象を与える。ここでバルドゥングは「ゲルマニアのアペレス」に対して彼の力量と自己主張を二重に表明したのである。彼は意識的に画面に参入し（しかも祭壇画の中央パネルに！）独自の芸術形式を宣言した。これが芸術家によるマニフェストであることは画中の矢と脚に止まる二匹のハエ²⁸⁾が証明している。ハエはブリニウスを指すものとして当時はよく知られていた²⁹⁾。このモチーフによって画家は同時に自身の人文

28) だまし絵的に絵の中にハエを描くことには重層的な意味がある。ここでは特にデューラーが1506年に描いた《ロザリオの聖母子》（プラハ、絵画館）のマリアが膝に乗せた幼児イエスの上に描かれた白布の上のハエとの関連が重要である。

29) S. Söll, *Hans Baldung Grien (1484/85–1545): Selbstbildnis und Selbstinszenierung* (ATLAS:

主義的な教養も示したのである。この作品の依頼主であるマクデブルクの大司教エルンスト・フォン・ザクセンがモーリッツブルクのマリア・マグダレーナ礼拝堂のために注文した祭壇画の中にこの描き込みを許したのは、大司教自身がアペレスとアウグストゥスの関係のように、宮廷画家の才能は自らの手柄になると踏んだからではないか。

「裸の絵」とは、導入された古典古代のモデルに従って芸術的に構成された裸の身体を描くものである。デューラーのアダムとイブを見て欲しい。アポロとヴィーナスをプロトタイプとした、理想美をもつキリスト教的な人類の始祖³⁰⁾が知られるようになってから僅かまだ3年であったが、これらの人物像は既にアイコン的な模範と見做されていた。だが、バルドゥングはこれを挑発的に無視したのである。これは絵画批評 / 批判なのだろうか？ キリスト教的主題に対する異教的な手本が拒絶されたのか、あるいはアルプス以北の自然主義が、南からの影響よりも好まれたのだろうか？ しかし、バルドゥングの版画におけるセバスティアヌスおよびキリスト像を追ってみると、デューラーの偉大な手本から逸脱する他の理由があったと思えてくる。

1511年の《この人を見よ（エッケ・ホモ）》(M. 27)と1512年の《聖セバスティアヌス》(M. 29) (図11)の二枚の木版画では、バルドゥング・グリーンは表現主義の劇作家として登場している。天使の群れは我々に苦痛に沈む救世主を差し出し、哀れみの気持ちに直に訴えかける。セバスティアヌスの方は天使の一群によって枷を解かれ、体に刺さった矢も抜かれ、信仰心による救済が表現されている。この救済はいかにもドラマチックだ。聖セバスティアヌスの顔は苦痛で歪み、髪は風に吹かれて、下半身は画面の右方向に激しく崩れ落ち、右腕は醜く折れ曲がっている。情景は夜。天使たちも心配そうな顔つきで、一人の天使は薄い髪の毛を恐怖のあまりかきむしっている。これは陰気なメロドラマといったところだろうか。人間の理想像を示す代わりに、ここでは

Bonner Beiträge zur Kunstgeschichte. Neue Folge, Band 8), 2010.

30) 原罪に陥る前の罪なき状態では、神の似姿であるゆえに男女の姿は理想的に美しいと解釈された。



図 11 バルドゥング・グリーン《聖セバ
スティアヌス》(M. 29)、木版画、
12,7 × 8,8 cm、1512 年

人間の絶望と衝撃的な瞬間が選び出されている。

思うに、ハンス・バルドゥング・グリーンはここで前年のデューラーによる二点のセンセーショナルな作品《大受難伝の復活》(1511 年)³¹⁾と《恩寵の玉座 / 聖三位一体》(1511 年)³²⁾(図 12)を拠り所としているのだろう。

デューラーはここでは復活後のキリストがアポロ的な理想美を纏い、この世のすべてのものを超越することを明らかにしている。また《恩寵の玉座》では、死んだ息子の身体を父なる神が支える構図によって、理想美と自然主義との組み合わせがなんと完璧に成し遂げられたことだろう。両作品ともドラマチックな光の効果、しっかりとした左右対称の構図で天使の群れを伴ってい

31) 【訳注】 *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk*, Bd. II, 2002, Nr. 165.

32) 【訳注】 *ibid.* Nr. 231.



図 12 デューラー《恩寵の玉座》、木版画、39,
3 × 28, 3 cm、1511 年

る。バルドゥングがデューラーの理想的な、そして観念上の手本を知っており、それを自分流に解釈していたことは既に早くから証明されている。

ハンス・バルドゥング・グリーンが《旗を下に降ろした死》(K. 15) (1505 年) (図 14) で描いた薄気味悪いゾンビの素描において、デューラーの最初の人間の理想的なプロポーションを目指した《アダムの下絵素描》(1502-04 年)³³⁾ (図 13) をカリカチュア化したことはよく知られている。この比較が示すのは、デューラーの成果はバルドゥングにはお馴染みのものであったが、彼はそれとは全く異なる自身の興味に従ったということである。バルドゥングの《旗を下に降ろした死》(K. 15) は素描であるが、非常に丹念な絵画的な仕上がりである。これは工房の中でのみ共有された、差し当たり「私的」な作品であった

33) 【訳注】 *Ausst. Kat. Albrecht Dürer, (Hg. K. A. Schröder, M. L. Sternnath), 2003, Kat. Nr. 66v.*



図13 デューラー《アダムの素描》(裏面)、26, 2 × 16, 6 cm、1502/04 年、ウィーン、アルベルティーナ美術館



図14 バルドゥング・グリーン《降した旗を持つ死》(表面)(K. 15)、ペンと筆素描、29, 5 × 18, 2 cm、1505 年頃、パーゼル、銅版画陳列室

が、バルドゥングの傾向をよく示している。

次に 1514 年から 1517 年にかけて制作された非常に質の高い木版画のシリーズを見たい。《セバスティアヌス(大)》(M. 38)(1514 年)(図 15)、《天使に支えられたキリストの亡骸》(M. 39)(1515/1516 年)(図 16)、《キリスト哀悼》(M. 40)(1515/1517 年頃)、《柱に繋がれ鞭打たれるキリスト》(M. 41)(1517 年)は、バルドゥングがそれぞれの主題を非常にドラマチックに、かつ途方もなく独創的に新たに解釈したことを示している。セバスティアヌスは性別が判然としないような体躯でつり下げられており、長い髪が老いを表現している。責め苦を受けた木から死んで重たく吊り下がる聖人を、激しく嘆き悲しむ天使の一群と雲が取り囲んでいる。一方《天使に支えられたキリストの亡骸》(図



図15 バルドウング・グリーン《聖セバスティアヌス（大）》(M. 38)、木版画、31, 5 × 25, 4 cm 1514 年

16) の節くれ立ったキリストの亡骸は、混沌とした幾重ものロープのドレパリーと湧き立つ雲の中で、天使たちに無造作に逆さまに持ち上げられた。遠景では父なる神が天使たちの一群を速やかに送るのが見える。哀悼図では、十字架から下ろされたキリストの亡骸が極端な短縮法で斜め下から描かれ、マリア、ヨハネとマリア・マグダレーナが激しくその死を悼んでいる。そして柱の前のキリストは痩せ衰え、縛り付けられた柱で激しく体を振らせる。それをたった一人の天使が、奇妙にかさばったキリストの腰巻のドレパリーを掴んでキリストが崩れ落ちるのを押しとどめているのである。キリストの周囲には荊冠と鉄条網のような荊が散らばっている。

痛み、死、絶望の表現がここでは過度に高められ、奇抜で型破りなパースペクティヴ、姿勢、演出によって鑑賞者にこれ見よがしに提示されていると言え



図 16 バルドゥング・グリーン《天使に支えられたキリストの亡骸》(M. 39)、
木版画、22,3 × 15,3 cm、1515/17 年

るだろう。バルドゥングは独自の身体表現、またその歪曲表現、そして奇抜なパースペクティヴを発案することによって、自身の付加価値を高めようとした。1514年にデューラーは傑作銅版画の三部作《メレンコリア I》、《騎士と死と悪魔》、そして《僧房の聖ヒエロニムス》によって傑出した存在になっていた。デューラーの細部まで練り上げられた銅版画において、新しい人文主義的な図像ないしは絵画主題が提示されたのである。ではハンス・バルドゥング・グリーンは自らの木版画シリーズによってデューラーに対抗したかったのだろうか？ バルドゥングがデューラーにどこまでも反応していたこと、呼応ないしは反対の立場から制作していたことは次に見る《アダムとイブ》の図像の文脈から一層明らかになる。



図 17 デューラー 《アダムとイブ（原罪）》、銅版画、24,8 × 19,2 cm、1504 年

III.2. アダムとイブの図像——人類の始祖？原罪？

デューラーが理想化された美しい人類の始祖を銅版画《アダムとイブ》(1504 年) (図 17) においてアポロとヴィーナスをモデルに描き出した時、その身体は神にも比されるもので、原罪以前の楽園における人間の純真無垢さを表出していた。また同時にデューラー自身の芸術と熟練の技がそのような表現を可能にしたことを宣言していた。だが、バルドゥングはこのような解釈を退けたのである。彼の描いた最初的人类は異教の手本を受け容れることなく、自然主義的な重たい身体を持ち、彼らの髪と手足（特にアダム）は時として擬態の如く自然の中に溶け込んでしまった。デューラーの男女が未だに論争中で互いの身体に触れていないのに対して、バルドゥングの 1511 年の木版画《原罪》(M. 19) (図 18) の人物たちの仕草は、ここで何が問題となっているのか明確に表

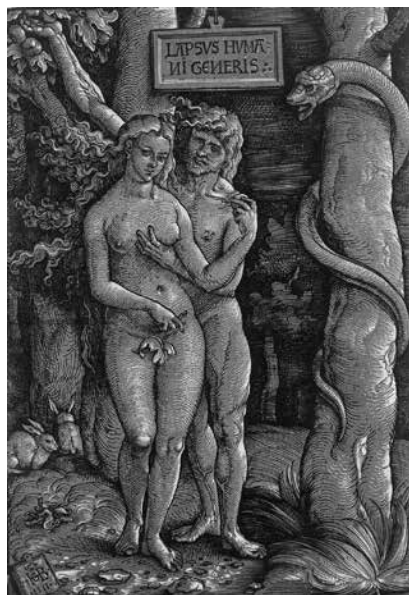


図18 バルドゥング・グリーン《原罪》
(M. 19)、多色刷り木版画、37,1 × 25,1
cm ドレスデン、銅版画陳列室

現されている。アダムは禁断の果実とイブの乳房を同時に掴み、二人はどちらも我々を見つめる。観者はアダムが受け取った身体的な誘惑の共犯者になった。両者の上に描かれた銘文には、はっきりと次のように標されている。「ここでは人間の行為が営まれており、女の魅力によって人は惑わされる」。背景の森の書き割りは薄暗く、ウサギのペアと蛇とがふしだらな肉欲をさらに強調している。ここに描かれたアダムとイブは血と肉から成る身体の持ち主であり、そこに性的欲望を宿しているのである。このデューラーとバルドゥング・グリーンの「アダムとイブ」ほど、明白な対比を見せる例は他にない。

楽園追放の原因となった〈肉体の誘惑と頹落〉という主題をバルドゥング・グリーンは再び1514年の《原罪》(M. 33) および《楽園追放》(M. 34) で演出している。バルドゥングは改めてデューラーの木版画1511年の《小受難伝

の原罪」³⁴⁾および《楽園追放》³⁵⁾に反応したのだった。数年後にバルドゥングの同主題は、より一層露骨な表現へと進んでゆく。

1519年の木版画《アダムとイブ》(M. 73) (図19)は細長い縦長の画面で、迫る者と迫られる者の関係性がより一層強調されている。アダムは待ち構えていたかの如く攻撃的にイブの背後から迫り、彼女は嫌々彼の方を向いている。イブは両手に誘惑のリングを持ち、そこにはもはや蛇は登場していない。彼女の肉体の官能性だけで充分なのである。更に同時期に制作された作品を挙げよう。

III.3. イブ？もしくはヴィーナス？女の力？

1510年の《イブと蛇》(K. 25) (図20)は素描だが、画家が自らの手で日付と署名を入れていることから自律した完成作だろう。ここでバルドゥングは、新たにデューラーが生み出したイブのヴィーナスの性質に反応しているのである。デューラーがイブのモデルとしたヴィーナスを、理想の愛の女神像として表現した一方で、バルドゥング・グリーンはヴィーナスが持つ誘惑の力を強調するために彼女の恥部を覆い隠さずに描いている。彼女は自らの露わになった肌とその美しさを自覚しており、あからさまに鑑賞者を見つめてくる。こうして観者はアダムとなり、イブに誘惑される。アダムを不在にし、大胆にイブのみに集中した絵画的な実験をバルドゥング・グリーンは再度繰り返し、さらに劇的な効果を高めていった。

1520-25年に制作された《イブ、蛇と死》(オタワ、ナショナルギャラリー)³⁶⁾ (図21)においてイブと蛇は死を招く誘惑の力によって固く結びついている。イブはその毒牙でアダムを既に死人へと変容させた蛇を嫺やかに掴んでいる。複雑なコンポジションには幾重もの解釈が可能だが、一つ言えることはこの油彩画でバルドゥング・グリーンがイブの身体を通して、デューラーのイブを表

34) *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk*, Bd. II, 2002, Nr. 187.

35) *ibid.* Nr. 188.

36) 【訳注】 Von der Osten, 1981/82, Nr. 54-54,2.



図19 バルドゥング・グリーン
《アダムとイブ》(M. 73)、
木版画、25 × 9, 5 cm、1519 年

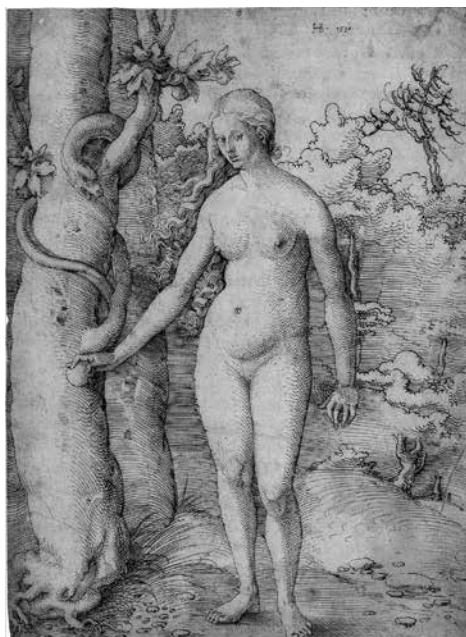


図20 バルドゥング・グリーン《イブと蛇》(K.
25)、ペン素描、29, 8 × 16, 6 cm、1510 年、ハ
ンブルク、クンストハッレ

現された理想の愛の女神像に最接近しているということだ。だがその目的は、イブの肉体を〈死と破滅〉という主題とショッキングに対比させ、更に強調するためであった。

バルドゥングはデューラーの等身大の油彩画《アダムとイブ》(マドリッド、プラド美術館)(1506/07 年)(図 22)を知っていただろう。バルドゥングが——これまでそれを避けてきたのだとしても——イブとヴィーナスの類似を画家の意図として完全に汲み取っていたことは、これより数年後の素描が証明してくれる。1520 年代に描かれた素描《ヘスペリデスのリンゴを持つヴィーナス》(ベルリン、銅版画陳列室)(K. 126)の女性人物像はヴィーナスとされる。だが、なぜイブではないのだろうか？視線は定まらないものの誇り高く露わに



図 21 バルドゥング・グリーン
《イブと蛇と死》、油彩画、
64 × 32,5 cm、1520-25 年、
オタワ、国立美術館



図 22 デューラー《アダムとイブ》
(A. 103/ 04)、油彩画、209 ×
83 cm (各パネル)、1507 年、マ
ドリッド、プラド美術館

なったプロフィールの身体は、纏わりつく衣によって更に洗練された誘惑者へと仕立て上げられた。デューラーのプラドの大型油彩画《アダムとイブ》の《イブ》の描写に対するルーカス・クラナハ（父）の反応は、1509 年の油彩画《ヴィーナス》³⁷⁾ (図 24) において既に誘惑するヴィーナスとして表現された。したがってバルドゥング・グリーンが 1524 年に等身大の《ヴィーナス》(オッテルロー、クレラー・ミュラー美術館)³⁸⁾ (図 23) を油彩画で描いたとしても

37) 【訳注】 Ausst. Kat. Lucas Cranach der Ältere. Meister Marke Moderne, Düsseldorf 2017, S. 60, Kat. Nr. 60.

38) 【訳注】 Von der Osten, 1981/82, Nr. 55.



図 23 バルドゥング・グリーン
《ヴィーナス》油彩画、208,3
× 84 cm、1524 年、オッテル
ロー、クレラ＝ミュラー美術館



図 24 クラナハ (父) 《ヴィーナス》
油彩画、213 × 102 cm、1509 年、
ペテルスブルク、エルミタージュ
美術館

驚くには当たらない。ここで彼はデューラーがイブのモチーフに導入した
ヴィーナスタイプに完全に立ち返っている。

III.4. ハンス・バルドゥング・グリーンの油彩の人類の始祖？ 原罪？／女の力？

この《アダムとイブ》(ブダペスト、国立西洋美術館)³⁹⁾(1524 年)ではエロ
ティックな誘惑というテーマが貫かれ、アダムは情欲から蛇を唆そうとし、そ
れをイブは軽い嘲りの表情で見ている。イブの官能的な誘惑の犠牲者であるア

39) 【訳注】 ibid. Nr. 57.

ダムはここで愚かな道化にされた。いわゆる〈女の力〉のテーマが〈原罪〉の主題と絡み合っているのである。このペアは人間の墮落を表していて、一つの図像サイクルの一部を成している。つまり 1524 年の《アダムとイブ》は同年に制作された《ヴィーナス》および《ユーディット》(ニュルンベルク、ゲルマン民族博物館)⁴⁰⁾と共に〈女の力〉という主題のアンサンブルとして理解されるべきものである。

デューラーの銅版画《アダムとイブ》(図 17)と同様に〈メディチのヴィーナス〉タイプであるバルドゥングの《ヴィーナス》(1524 年)(図 23)は、黒い背景および背中に回した濃緑色の布とのコントラストによって、その青白く美しい肢体が益々蠱惑的に映る。この身体の蒼白さは生きた彫刻を意図しているのだろうか。ヴィーナスは赤毛で、足元のアモールは禍を齎すかのように意地悪く、悪戯な目つきで彼女を見上げている。肉欲の虜になった最初のペアをバルドゥング・グリーンは更に露に、最後の 1531 年の大型油彩画《原罪》(マドリッド、ティッセン＝ボルネミッサ美術館)⁴¹⁾(図 25)において演出した。

アダムはイブの後ろに立ち、彼女を鑑賞者に差し出している。透明なヴェールはイブの恥部を覆うよりも強調しており、アダムは彼女の頬に顔を寄せてイブが夢見心地に上空を見上げている間に抜け目なく鑑賞者を見据えている。彼は片方で彼女の腰に、もう一方の手で乳房に触れている。イブは官能的なポーズで蛇が絡み付いている木に右腕をまわし、左手にリングを持つ。彼女の美しく均斉のとれた肢体がこの卑劣な取引の原因であり目的でもある。絵から放たれる視線と観者が絵に向ける視線は破滅の罟を妊む魅惑的な遊戯へと演出された。誘惑の力を忍ばせたこのイリュージョニスティックな新しい絵画は災いを齎す媒体なのだろうか？クラナハ(父)が等身大の油彩画《ヴィーナス》に誘惑の才を発揮させた際、彼はヴィーナスの横に彼女の眼差しに誘惑されないようにと警告する銘文を添えた。その誘惑とはヴィーナスによるものだろうか。それとも彼女の肉体によるものなのか、はたまたその「描かれた肉体」による

40) 【訳注】 ibid. Nr. 56.

41) 【訳注】 ibid. Nr. 75.



図 25 バルドゥング・グリーン《アダムとイブ》、油彩画、147,5 × 67,3 cm、1531 年、マドリッド、ティッセン＝ボルネミッサ美術館



図 26 デューラー《不釣り合いなカップル》、銅版画、14, 8 × 13, 8 cm、1495/97 年

誘惑ということなのだろうか？

その他にはバルドゥング・グリーンは初期の版画作品《不釣り合いなカップル》(M. 547) (1507 年) で既に女が男を誘惑し金銭を搾取する主題に取り組んだ。1527 年の油彩画《不釣り合いなカップル》(リヴァプール、ウォーカー美術館)⁴²⁾ にも見られるように、男たちはアダムから老人まで愚かな道化師にされたのである。銅版画に描かれた女の乳房を掴んだ老人の手は、イブの乳房を掴むアダムの手(原罪の場面での禁断の果実を掴む手とも繋がる)を想起させる。キリスト教と世俗的な主題が混じり合い、さらなる複合的なテーマ群へと

42) 【訳注】 Von der Osten, 1981/82, Nr. 61.

繋がってゆく。

IV. 世俗的テーマ／女の力——非教会的／世俗的な「裸の絵」

これらの主題においてはキリスト教的なものと世俗のテーマの境界は明瞭ではない。罪、好色、衰弱、死といった女たちの肉体を巡る幾つかの怪し気なテーマとの境界が曖昧である。

IV.1. 女の力

女の支配力をテーマとした「女の力 Weibermacht」は当時最もアクチュアルな主題だった。既に「アダムとイブ／原罪」のテーマの解釈で示唆されたように、バルドゥング・グリーンは幾度にもわたってこのテーマに取り組んだ。ニュルンベルク時代に制作され、現存する中で最初期のものに数えられる素描の一点は既にこの主題を扱っている。1503年のペン素描《フュリスとアリストテレス》（パリ、ルーヴル美術館）（K. 1）はそのヴァリエーションで、激しく恋に落ちて愚か者に成り下がった哲学者が描かれる。バルドゥングは明らかにデューラーによる同種のヴァリエーション 1495年頃の銅版画《不釣り合いなカップル》（図26）⁴³⁾をここで解釈し直しているのである。バルドゥングの1513年の木版画《アリストテレスとフュリス》（M. 31）（図27）の下絵素描ではフュリスはまだ市民階級のご婦人の姿だが、1513年の木版画において画家は明白^{あからさま}に二人の登場人物を剥き出しの裸で描いた。アリストテレスは骨と皮ばかりの老人になり、その上に太った中年夫人が跨がっている。些かも理想化されない露骨な裸の肢体を通して、バルドゥングは女の力ないしは滑稽さに対する批判を強めているのである。

43) 【訳注】 *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk*, Bd. I, 2002, Nr. 3.



図 27 バルドゥング・グリーン《アリストテレスとフェリス》
(M. 31)、木版画、33,3 × 23,8 cm、1513 年

IV.2. 《過ぎ去る時と衰退 / 年齢または人生の諸段階》

この主題では剥き出しの自然主義、極端なまでのリアリズムが支配している。これらは老齢と死によって人間の身体が朽ちてゆく神話的主题である。ここでは女の身体は〈衰退〉と〈死〉を映し出す場所となり、更に《三人のパルカ》(M. 32) (1513 年) では理想化されない女の肉体への偏愛が見られる。人生の糸を紡ぐ三人の古代の運命の女神たちは粗野な若い娘 (ノーナ)、豊満な中年女 (デシマ)、そして苦々しい老女 (モルタ) である。「運命」という神話的な人文主義の主題は通常古典的な擬人像の姿であるが、バルドゥングは意識的にそれをカリカチュア化し、卑陋に描き出した。

《(女の) 人生の三段階 と死》(ウィーン、美術史美術館)⁴⁴⁾(1510 年)(図 28)では、衰退と死のテーマがヴァニタスのテーマと組み合わせられる。バルドゥング・グリーンは挑発的に肉体美と虚栄心ならびに死のテーマを統合した。ここで目につくのは、空虚な肉体美がまさしくデューラーの 1504 年の銅版画のイブ(図 10)の引用だということである。デューラーのイブの姿がヴィーナスに重なるのは、彼女の美しい肉体が魅惑的であると同時に、(神が創造した)原罪以前の汚れなき状態にある肉体の理想美を体現しているからである。そしてまさにこの見方^{アスペクト}をバルドゥングは破滅の根源として解釈した。バルドゥングの《人生の三段階》は私が用いる「人文主義的絵画批評 / 批判 humanistischer Bildkritik」という意味を最も端的に示す際立った作例の一つである。つまりバルドゥングの作品においては、元のイメージは批評 / 批判ないしは意味の転換という形で利用される。若くて美しい女の肉体と死の親和性という主題は、新たに芸術に導入された「ヌード」によって油彩画や素描でとりわけショッキングに表現された。

一連の〈乙女と死〉の絵画はサイズが小ぶりで極めて繊細に仕上げられており、通のための特注品(Kabinettstück)⁴⁵⁾である。1515 年の 2 点の素描《死と乙女》(k. 67/68)も大変贅沢な仕上げである。暗く下地を塗った紙には極めて繊細なモデリングと名人芸のような白いハイライトが見られ、それらは身体を立体的に見せると同時に、チラチラと仄めく光となって場面に生命を吹き込む。ほくそ笑みながら近づき、すでに乙女を手中に収めた骸骨姿の死と、自分自身の美しさに浸って(鏡／ヴァニタス)、死に全く気づかない乙女とのコントラストには震撼させられる。乙女の若い身体が美しく魅力的で、官能的に豊満であるだけに一層彼女の背後から迫り来るものの予感残酷である。バルドゥングはここで新しい技術を用いてイリュージョニスティックに表現された虚栄の儚い美を演出している。これは観者に対して描かれた絵画や素描に溺れることを警告しているのだろうか？ 教養のある買い手の宝物庫収集品のため

44) 【訳注】 Von der Osten, 1981/82, Nr. 10.

45) とりわけ大切に陳列される品、コレクションの目玉となるような傑作を指す。



図 28 バルドゥング・グリーン《人生の三段階》、油彩画、48,2 cm × 32,8 cm、ウィーン、美術史美術館



図 29 バルドゥング・グリーン《死神と女》、油彩画、1518-20 年、31,5 × 18,7 cm、バーゼル美術館

の用心深く狡猾な楽しみなのだろうか。画家は更に過激に死が後ろから近寄り、裸の肢体をこれ見よがしに露出させた乙女に口づけを迫るように嘯みつく《死神と女》(k. 68) (図 29) を描いて見せた。

虚栄（ヴァニタス）の主題は長いこと女性擬人像の姿で描かれ、道徳的な教訓を含む主題としてメムリングの三連画《ヴァニタス》（シュトラスブル、ボザール美術館）（1485 年）にも鏡を手にした裸の女と死がセットで登場する。しかしバルドゥングほど挑発的で官能性を帯びた作品はない。過ぎ行く時間と減び行く肉体のテーマは繰り返し彼を捉え、今日に至るまで議論の尽きない複雑なコンポジションに演出された。

ここまで誘惑の力、道徳的墮落、免れ得ぬ死や虚栄心といったテーマを挙げてきたが、未だにバルドゥングの女の肉体を巡る連想は尽きてはいない。なぜ

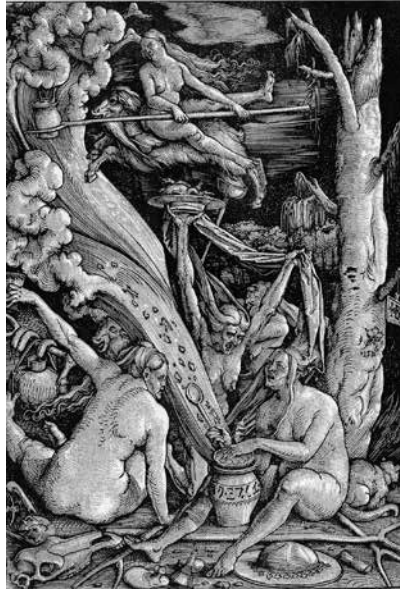


図 30 バルドゥング・グリーン《魔女の安息日 I》
(M. 16)、多色式木版画、37,9 × 26 cm、1510 年

ならば彼の最も早い時期の世俗的な木版画には、1513 年の《原罪》や《アリストテレスとフェリス》、そして《三人の運命の女神》と並んで、かの有名な 1510 年の《魔女の安息日（大）》(M. 16) (図 30) があるからである。

IV.3. 魔女たち

魔女の迫害というテーマは当時最もアクチュアルなもので、バルドゥング・グリーンが居住していたシュトラスブルにはこのテーマに関する出版物も出回っていた。魔女とされた女性たちにはネガティブな力（損失の魔法）があるとされ、作物の不作や悪天候を生じさせ、悪魔と同盟を結んで男たちを去勢する（性交不能／去勢への不安）といったさまざまな迷信があった。

バルドゥングの作品では、彼女たちはヤギに後ろ向きに跨がって空中を飛び回り、地面に蹲りながら闇夜に魔法の飲み物を準備している。女たちは不格好

で動物的であり、自然の闇の力と結託しているように見える。これに関しては既に多くの研究があり⁴⁶⁾、この主題に的を絞った展覧会も2007年にフランクフルトのシュテッデル美術館で開催された。だが、まさしく当時のシュトラースブルの知識人たちにとって、魔女たちの属性とされたものの多くは迷信であり、想像力の産物であることは自明のことであった。それにも関わらず彼女たちは邪悪で悪魔と結びつけられていたのである。バルドゥングの作品がこのような想像を茶化しているのか、もしくはジレンマの中で「不気味な美しさ」というアンビバレンスを堪能していたのかについてはまだ議論が続いている。

バルドゥング・グリーンは木版画を当時の新技術であったキアロスクーロ技法⁴⁷⁾で仕上げており、これは情景をドラマチックに高めるだけでなく、画面により邪悪な雰囲気を醸し出すことにも成功している。そして同時に彼は洗練された版画芸術を披瀝しているのである。これらはデューラーの魔女（図31）をモチーフとした作品の完全に対極の表現である。

デューラーが1505年頃の銅版画《魔女》⁴⁸⁾（図31）において、アルプス以北とイタリアにおける異なる諸要素の洗練された遊戯に仕立て上げ、プットーの演舞や魔女の後ろ向きの乗馬によって、またひっくり返したモノグラムによって、逆転した世界のテーマを時事的なやり方で極上の銅版画に仕上げたとき、ハンス・バルドゥング・グリーンは《魔女》（M. 16）はそこから粗野で身の毛もよだつメロドラマを作り上げた。ハンス・バルドゥング・グリーンが魔女の危険な力を彼女たちの官能的で誘惑的な肉体に由来するとみていたことは、非常に特殊な素描によるシリーズが証明している。

46) なぜこの当時に魔女に関する迷信が流布したかに関しては、展覧会カタログ *Hexenlust und Sündengall. Die seltsamen Phantasien des Hans Baldung Grien*, Frankfurt a. M., 2007.; S. Schade, *Schadenzauber und die Magie des Körpers. Hexenbilder der frühen Neuzeit* (= Diss. phil. Tübingen), Worms 1983 を参照のこと。

47) 【訳注】1495年頃にヴェネチアで登場し、ドイツやイタリアで使われた多色刷り木版技法。キアロスクーロとはイタリア語で「明暗」の意味。一般的には、2枚から3枚の版本が用いられ、1枚は描線を表わすライン・ブロックの版であり、もう1枚は中間トーンの色版（トーン・ブロック）となる。

48) 【訳注】*Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk*, Bd. I, 2002, Nr. 28.



図 31 デューラー 《魔女》、銅版画、11, 6 × 7, 2 cm、
1505 年頃

1514 年の《新年の魔女のグループ》(K. 62)、《魔女の安息日 I》(K. 63) および《魔女の安息日 II》(K. 64) 1515 年《魔女の情景 (ドラゴンを伴った魔女)》(K. 65) は見事に技巧を凝らして仕上げられており、モデリングと白のハイライトは肉体をより三次元的にリアルに、また官能的に浮かび上がらせるために駆使されている。ここでは性的な誘惑、危険で墮落したものの表現の極致が見られる。この中の作品の一点が新年の挨拶に聖職者に贈られていたという事実を鑑みれば、これらはバルドゥング周辺の人文主義者のサークルに属する通や、知識人のコレクターのために制作されたものだと判断できるであろう。ヴィーナスや神話といった「モダンな」流行のテーマに替わってバルドゥングは他とは違う趣向を可能にするような土着的でアクチュアルな主題を好んだ。

この領域で彼は小型の贅沢で複雑な油彩画《二人の魔女》(フランクフルト、



図 32 バルドゥング・グリーン《二人の魔女》、油彩画、
65,2 × 45,7 cm、1523 年、シュテューデル美術館

シュテューデル美術館)⁴⁹⁾(図 32) も手がけた。その重層的でアンビバレントな内容を読み解くために一つの展覧会が催されたほどである。2007 年のフランクフルトの展覧会ではバルドゥングがクラナッハ（父）およびデューラーに対抗して、魔女の主題を利用することで、アクチュアルで新しいテーマであった「女性のヌード」に独自の表現を見出したことが示された。

IV.4. 寓意画

バルドゥングが理想的かつ古典的という新種の「ヌード」を我がものにしていたことを証明するのは 1520 年代遅くに描かれたミュンヘンの寓意画《音楽の寓意》および《プルデンツィア》⁵⁰⁾(ミュンヘン、アルテ・ピナコテーク)

49) 【訳注】 Von der Osten, 1981/82, Nr. 53.

50) 【訳注】 ibid. Nr. 66a/66b.



図 33 バルドゥング・グリーン《音楽》、
油彩画、82,5 × 35,5 cm、1529 年頃、ミュ
ンヘン、アルテ・ピナコテーク



図 34 《プルデンツィア / 虚栄》、
油彩画、82,5 × 35,5 cm、1529
年頃、ミュンヘン、アルテ・
ピナコテーク

である。(図 33/34) ところが「音楽」と「虚栄」の間には決定的な相違がある。音楽の擬人像がほぼ「古典的」に描かれているのに対し、もう一方の擬人像は「マニエリスムの」な表現のプロポーションと姿勢を見せている。この違いは内容的な相違をも意味しているのだろうか？ 非古典的な表現は擬人像の負の要素を体現するものののだろうか？

IV.5. 「神話」ルクレツィア

ある主題が官能的な、エロティックで恐らくはセクシュアルなものを内包する女の身体を直接的に死と結びつける機会を提供する時、バルドゥングはその「ぞっとするような美」の演出において何度も輝かしい成果を収めた。バル

ドゥングは《ルクレツィアの自害》の素描（K. 116/117）と木版画（M. 72）をデューラーが描いた唯一の旧約聖書の英雄的ヒロインである油彩画《ルクレツィア》（A. 137）からインスピレーションを得たが、素描を見ると、この主題が内包するアンビバレントな要素を新たに洗練させている。ここでは「本来は」貞淑なヒロインは非常に美しいが、淫らに陰部と乳房を露わにし、素描も色彩も一級の作品に仕立て上げられている。彼はルクレツィアを誘惑的に表現することで彼女に罪を被せ、貞淑さを疑がわしいものになっている。同時に彼は新たに誕生したイリュージョニスティックな「ヌード」というハイ・アートを「死」のテーマと結びつけた。エロスとタナトスとが新しい芸術の中核を成しているのである。最後に世俗的な男性のヌードにも目を向けておこう。

IV.6. 男性の世俗のヌード像

バルドゥングがイタリアから輸入された新しいテーマに常に懐疑的な立場を取っていたことは、次の酔ったバッカスの素描が証明してくれるだろう。

デューラーがマンテーニャの銅版画《バッカス祭》をトレースした素描⁵¹⁾（図 35）において様々な身体タイプの描き分けに同主題を利用したのに対して、バルドゥングの《バッカス》（M. 75）（図 36）は古典古代の人物をまったく滑稽に描き出した。ディオニソスらしさを表現する代わりに、彼は放漫な風俗潰乱を描き出した。一人のプットーは彼に小便をかけ、もう一人は陰茎を晒し、バッカスは不機嫌で肥満の老人へと変わり果てている。しかし男性的な力と美しさを演出する際は、バルドゥングは全く独自の興味深い表現を発展させた。この領域に関しては多くの作例を出すまでもなく、彼が全く新しい判断基準でこの分野における独自の美学を展開させたことは明らかである。バルドゥングの様式の多様性を証明するために《ヘラクレスとアンテウス》⁵²⁾（図 37）のヴァリエーションを挙げておこう。彼は主題の形式と内容のモードゥスに応じ

51) 【訳注】 *Ausst. Kat. Albrecht Dürer, (Hrsg. K. A. Schröder, M. L. Sternnath)*, 2003, Kat. Nr. 13.

52) 【訳注】 Von der Osten, 1981/82, Nr. 70a; Nr. 72, 1-72.

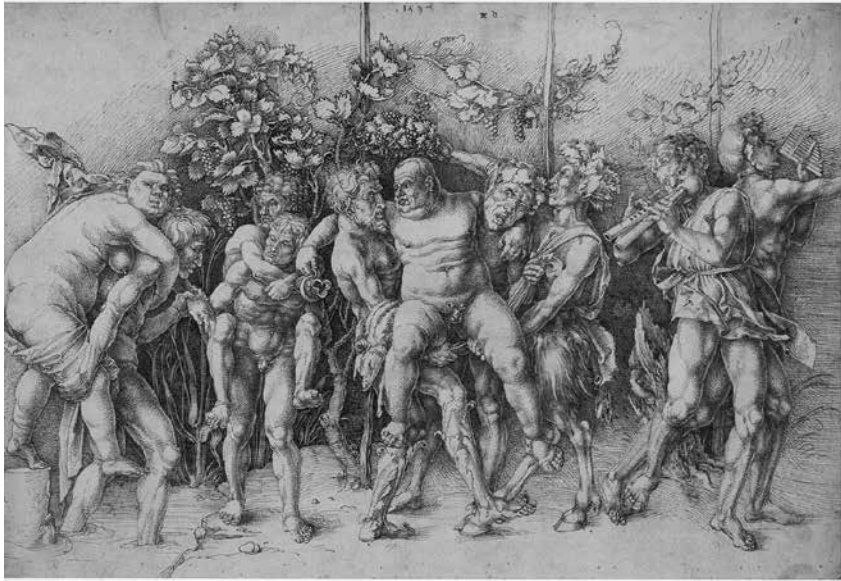


図 35 デューラー 《バッカス》 ペン素描、29,2 × 38 cm、1495 年頃、ウィーン、美術史美術館

て、熟慮してその都度身体のタイプを選択していたのである。

彼がエロス、タナトス、女性が齎す災いといった特殊な主題に格別な愛着を持っていたことは明白である。彼の作品ではエロティックで性的なものが独自の役割を演じていた⁵³⁾。最後にもう一点だけ私のテーゼをまとめるために作例を出したい。デューラーは 1500 年頃の《グリムの哀悼》(A. 70) において 構成された理想の身体という彼の新しい芸術を提示しており、死せるキリストの姿を美しくて青白い、生命のない彫刻のような姿で白布上に横たえた。亡骸の周りではマリア、マグダラのマリアとヨハネたちが嘆き悲しみながら取り囲んでいるが、それはまた同時に、デューラーの技巧を凝らした芸術としての身体

53) 周知のように野生の馬を描いた後期のシリーズもあり、その中で彼は厄介な方法で芸術的な才能と潜在能力と性的な興奮を組み合わせ、彼の特別な傾向を示している。



図 36 バルドゥング・グリーン《バッカス》
(M. 75)、木版画、22,4 × 15,3 cm、1520 年



図 37 バルドゥング・グリーン
《ヘラクレスとアンテウス》、
油彩画、153,5 × 66,2 cm、1531
年、カッセル、絵画館

を賞賛させるためでもある。一方でバルドゥングの1516/17年の《哀悼》（ベルリン、絵画館）⁵⁴⁾はこの理想性と新種の身体性を拒絶し、同じように青白い救世主の遺骸を白布上に置きながら全く異なる方向性を示している。画面前景に表現されたキリストの身体は超写実的で病的に青白く、無数の傷が示すように痛み付けられ、苦痛の権化として観者の同情を誘う。デューラーは観者にその芸術を称賛させるが、ハンス・バルドゥング・グリーンは感情に訴えかけるのである。

54) 【訳注】 Von der Osten, 1981/82, Nr. 40.

結 論

バルドゥングが描いた身体はデューラーによって掲げられた理想と模範を拒絶している。それらは劇的に強調され、鑑賞者の感情に直に狙いを定めて訴えかける。それは絵画という形態で表明された、デューラー的モデルないしはデューラーが土着化させたイタリア的理想に対する批判であり、修正なのである。例えば「原罪」や「魔女」の主題に見られる非常に特殊な形態イコノグラフィーならびに解釈は明らかに教養を身につけた観衆を念頭に置いたものである。その芸術的なヴァリエーションは祈念像としてではなく、美術品陳列室のための収集品として制作された。彼の多くの作品は内容、形式および媒体が謎めいて多彩な顔を持ち、論争を誘発する。つまりは批判 / 批評と議論を呼び覚ますための表象なのである。ハンス・バルドゥング・グリーンが演出した誘惑的な罪深い肉体に縛られる女のイメージは「女の力」と「原罪」のテーマに分け入り結合した。こうして彼はデューラーから離反し、また最も先鋭的な部分においてはより心地よいクラナハ（父）のヌードとも一線を画したのである。切り出されて純化された裸の身体を通してバルドゥングは一方では人文主義的な絵画批評を行い、他方では独自の様式を展開させた。その様式は人文主義者たちのサークルや⁵⁵⁾、競合する宮廷で派生しつつあったコレクター市場や美術市場に対してユニークなセールスポイントを保証した。この限りにおいて彼の絵画批判 / 批評はキャリア戦略でもあったと言えるだろう。

55) バルドゥングの出自は著名人たちとの交流を容易にし、画家自身の商才も相まって財を成すことができた。これが彼の自由な創作活動を可能にしたことは、とりわけ画中に描かれた自画像に顕れている（注 29: Söll, 2010 を参照のこと）。

図版出典

- Ausst. Kat. *Hans Baldung Grien beilig | unheilig*, Berlin München 2019: 図 1, 7, 9, 11, 16, 20, 28, 29, 30, 32, 33, 34, 36, 37.
- Ausst. Kat. *Lucas Cranach der Ältere Meister Marke Moderne*, München 2017: 図 : 24.
- Ausst. Kat. *Albrecht Dürer*. Klaus Albrecht Schröder und Maria Luise Sternath (Hrsg.), Ostfildern-Ruit 2003: 図 13, 35.
- Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk, Kupferstiche, Eisenradierungen und Kaltnadelblätter*, Bd. I, München, London, New York 2002: 図 8, 10, 17, 26, 31.
- Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk, Holzschnitte und Holzschnittfolgen*, Bd. II, München, Berlin, London, New York 2002: 図 6, 12.
- Fedja Anzelewsky, *Albrecht Dürer. Das Malerische Werk*, Berlin 1991: 図 22.,
- Holger Jacob-Friesen und Oliver Jehle (Hrsg.): *Hans Baldung Grien. Neue Perspektiven auf sein Werk*. Berlin München 2019: 図 2, 4, 14, 21, 23, 25.
- M. Mende, *Hans Baldung Grien. Das graphische Werk. Vollständiger Bildkatalog der Einzelholzschnitte, Buchillustrationen und Kupferstiche*, Unterschneidheim 1978: 図 5, 15, 18, 19, 27.