

デューラー、クラナハ（父）、 バルドゥング・グリーンをめぐって —— ドイツ・ルネサンス美術研究の現在 ——

青 山 愛 香

はじめに

近年ドイツ・ルネサンス美術の研究はかつてないほどドイツ本国において活況を呈している。とりわけ 2017 年の宗教改革 500 周年と 2019 年から翌年にかけて 60 年ぶりにカールスルーエで開催されたハンス・バルドゥング・グリーンの展覧会¹⁾ は、ルーカス・クラナハ（父）（1472-1553 年）とハンス・バルドゥング・グリーン（1484/85-1545 年）というドイツ・ルネサンスを代表する二人の画家の研究を更に進展させる契機となった。

獨協大学では 2017 年に第 29 回国際インターナショナルフォーラムにおいて宗教改革 500 周年記念シンポジウム「ドイツ文化とルター」²⁾ を開催し、獨協大学国際共同研究助成により 2017-2019 年にかけてクラナハ（父）とバルドゥングを中心としたドイツ・ルネサンス美術のワークショップを行った³⁾。本稿

-
- 1) 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 Hans Baldung Grien heilig|unheilig」（カールスルーエ州立美術館、2019. 11. 3 - 2020. 3. 8 開催）。1846 年に開館したカールスルーエ州立美術館の階段の踊り場にはモーリッツ・フォン・シュヴィントが 1843 年に描いたフレスコ画《パーデン辺境伯クリストフ 1 世の肖像画を描くバルドゥング・グリーン》がある。
 - 2) 獨協大学国際交流センター主催 第 29 回国際インターナショナルフォーラム〈宗教改革 500 周年記念〉「ドイツ文化とルター——その今日性をめぐって——」（会場：獨協大学天野貞祐記念館大講堂、2017. 11. 11 開催）。
 - 3) 「ドイツ・ルネサンスの研究 ドイツ・ルネサンス美術の革新性とは何か I・II・III」（主催：獨協大学国際共同研究、協力：獨協大学外国語学部ドイツ語学科、研

ではドイツ・ルネサンス研究ならびにクラナハ（父）とバルドゥングの研究史を簡単にまとめておきたい。

I. ドイツ・ルネサンスの芸術

ドイツ・ルネサンスの芸術には長らくイタリア主義が刻印されて、ドイツは常にイタリア美術の後追いという評価に甘んじてきた。ようやく近年になってドイツ本国において北方ルネサンスの中のドイツ・ルネサンス美術固有の特性が注目されるようになったと言えるだろう⁴⁾。この時代のアルプス以北の芸術に関しては、ドイツ語圏の研究は長らくアルブレヒト・デューラー（1471-1528年）の研究に集中してきた。1971年のデューラー生誕500周年にはニュルンベルクにおいて大展覧会が開催され⁵⁾、マティアス・メンデ編纂の大部な『デューラー文献目録』⁶⁾が出版されたが、その他の同時代の芸術家たちの研究はこの時点では立ち遅れていた⁷⁾。

そもそもドイツ美術には「ドイツ人の国民性 Deutschtum」という問題が大きく影を落とした。1937年に初めて「ルーカス・クラナハの父子展」がベルリンの国立博物館で開催され⁸⁾、この展示では「国民の画家」としてのクラナ

究代表者：青山愛香）会場：獨協大学、2017. 11. 10、2018. 11. 24、2019. 3. 22 開催。本号には2018年のアンヌ＝マリー・ボネ氏（ボン大学）、ダニエル・ゲレス氏（ゲルマン民族博物館）ならびに2019年の永本哲也氏（本学非常勤講師）による講演の原稿を収録する。

- 4) 英語圏においては北方ルネサンス Northern Renaissance はネーデルラント、フラマン、そして後期ブルグンドの芸術を指し、ドイツ語圏とは時代および地域区分の認識が異なっている。
- 5) 展覧会 *Albrecht Dürer. 1471-1971. Ausstellung des Germanischen Nationalmuseums, Nürnberg 1971.*
- 6) Matthias Mende: *Dürer Bibliographie*, Wiesbaden 1971.
- 7) クラナハに関しては、1972年の生誕500周年に旧東ドイツ側のヴァイマールで大きな展覧会が開催された。Ministerium für Kultur, Kunstsammlungen zu Weimar (Hrsg.): *Lucas Cranach, 1472-1553. Ein großer Maler in bewegter Zeit.* Ausstellungskatalog, Schlossmuseum Weimar, Lucas-Cranach-Galerie. Weimar 1972.
- 8) 展覧会 *Lucas Cranach d. Ä. und Lucas Cranach d. J.*, Staatlichen Museen zu Berlin, 1937. 同展覧会の宣伝パンフレットには、「専門家ではなくドイツ国民に偉大なドイ

ハが強調され、イデオロギーに基づいた時代趣味のドイツ美術観が生まれた⁹⁾。第二次世界大戦後ドイツは二つに分断され、クラナハ研究も二つの見方に別れてゆく。作品の多くは旧東側に所蔵されており、そこではドイツ・ルネサンスは宗教改革の文脈から「初期の市民革命」と評された¹⁰⁾。一方西側では、とりわけ「ドイツ的なもの」という要素が1980年代の終わりまでタブー視され、ようやく統一後の1990年代に入ってから、東西両陣営に分断されていたクラナハ研究が本格的に始まったのである。1994年にクラナハの故郷であるクラナハで開催された展覧会はクラナハの工房体制に光を当てることで、クラナハの画家＝企業家としての側面を明らかにしたことで注目された¹¹⁾。2000年代に入ると、国際的なクラナハ展も増え¹²⁾、日本においても2016-17年にかけて国内初となるクラナハ展¹³⁾が開催された。

ツの二人の画家を紹介する試み」と謳われている。

- 9) 同パンフレットには「ドイツ文化の黄金時代の画家たちの作品には様々な人物と豊かな色彩と朗らかさが満ちており、我々は作品の前で驚き、誇りに感じながら佇むのである。」とある。
- 10) Ernst Ullmann (Hrsg.): *Geschichte der deutschen Kunst 1470-1550. Malerei, Graphik und Kunsthandwerk*, Leipzig 1985, S. 10-11. ウルマンは、クラナハは市民と選帝侯の宮廷画家という立場に挟まれており、その作品には民衆への共感と、権力者による圧力によって装飾過剰になったものがあると解釈した。Ernst Ullmann: *Lucas Cranach der Ältere. Bürger und Hofmaler*. S. 21-28. (注7: Lucas Cranach, 1472-1553, Weimar 1972に所収)
- 11) 展覧会カタログ: Claus Grimm, Johannes Erichsen, Evamaria Brockhoff (Hrsg.): *Lucas Cranach. Ein Maler-Unternehmer aus Franken*. Katalog zur Landesausstellung, Festung Rosenberg, Kronach, Museum der Bildenden Künste Leipzig, Augsburg 1994.
- 12) イギリスでは2007年に初めてクラナハ単独の展覧会が開催された。展覧会カタログ: Caroline Campbell (Hrsg.): *Temptation in Eden. Lucas Cranach's Adam and Eve*. Courtauld Institute of Art Gallery London, London 2007. その他の展覧会については展覧会カタログ: Gunnar Heydenreich, Daniel Görres, Beat Wismer (Hrsg.): *Lucas Cranach der Ältere. Meister Marke Moderne*, Düsseldorf 2017を参照のこと。
- 13) 展覧会「クラナハ展 500年後の誘惑」(国立西洋美術館、2016. 10. 15-2017. 1. 15開催)。

Ⅱ ルーカス・クラナハ（父）研究

クラナハ（父）の研究それ自体の歴史は古く、最初期のものは1761年¹⁴⁾に発表されている。1821年にはヨーゼフ・ヘラーが続き¹⁵⁾、初めて学術的な研究が1871年にクリスチアン・シューハルト¹⁶⁾によって発表され、これが厳密な史料調査に基づく本格的なクラナハ研究の基盤となった。

クラナハはデューラーと並んで、当時の史料からその生涯を辿ることができる数少ない近世の画家である¹⁷⁾。デューラーとは異なり、クラナハ自身の手による著作はない¹⁸⁾。クラナハは1472年にフランケン地方のクロナハに画家の息子として生まれ、修行時代に関する詳細は不明なものの、1502年にはウィーンで人文主義者たちのサークルに向けて絵画を制作する成功した画家であった¹⁹⁾。1504年にはウィーンを去り、1505年には当時神聖ローマ帝国内で大きな

14) Carl Eberhard Reimers: *Historisch-critische Abhandlung über das Leben und die Kunstwerke des berühmten deutschen Malers Lucas Cranach*, Hamburg, Leipzig 1761.

15) Joseph Heller, *Lucas Cranach's Leben und Werke*, Bamberg 1821. ヘラーはバンベルクの古版画の収集家・郷土史家であり、デューラーとクラナハの美術史研究の分野でパイオニアとされる。

16) Christian Schuchardt: *Lucas Cranach des Aeltern Leben und Werke. Nach urkundlichen Quellen bearbeitet*. 3 Bde. Leipzig 1851-1871.

17) 現在クラナハ研究に関しては、デジタル・アーカイブ化が進んでいる。2009年にヨーロッパとアメリカ合衆国を含む8つの美術館が連携し、デュッセルドルフのクンスト・パラスト美術館とケルンの工科大学が中心となってクラナハ（父）のデジタル・アーカイブが立ち上げられた。Cranach Digital Archive. The research resource: <https://lucascranach.org/> を参照のこと。現在クラナハのデジタル・アーカイブには32カ国の美術館に所蔵されている2050点の油彩画に関連して17700点の高精度の画像、1264点の史料、3650点のクラナハに纏わる文献、1480点の赤外線および710点のレントゲン写真が公開されている（2021.2.6閲覧）。

18) デューラーの著作に関しては日本語の翻訳には下記のものがある：デューラー / 下村耕史訳『絵画論 注解』中央公論美術出版、2001年、デューラー / 前川誠郎訳『ネーデルラント旅日記』岩波文庫、2007年、デューラー / 下村訳『測定法教則 注解』中央公論美術出版、2008年、デューラー / 前川『自伝と書簡』岩波文庫、2009年、デューラー / 下村訳『築城論 注解』中央公論美術出版、2013年。

19) Anne-Marie Bonnet, Gabriele Kopp-Schmidt: *Die Malerei der Deutschen Renaissance*, München 2010, S. 128.

力を保持したザクセン選帝侯の宮廷画家となる。ヴィッテンベルクに移ってからは、結婚、子供の出産、種々の支払い、領収書、役職者の任命書や報告書、称讃の辞、同時代人たちの言及を通じて至る所に足跡を残している²⁰⁾。中世の絵描きが職人という身分でアノニマスな存在に留まったのとは対照的に、デューラーやクラナハが残した個人的な記録は、彼らが絵を制作する職人から、人文主義者たちと親しく交わる、特別な地位を持つ芸術家へと地位を上げたことを示している。クラナハは薬局や印刷所、工場とも呼ばれた工房を運営しながら3度も市長を務める、最も成功したヴィッテンベルクの市民の一人であった²¹⁾。

画家の活動としては、選帝侯やその他の貴族、人文主義サークルのために制作し、宗教改革の協力者でありルターの親友として知られていたが、1899年にドレスデンで開かれた展覧会においてそれまで注目されていなかったウィーンの初期時代の作品に光が当たった。ここでザクセン選帝侯の宮廷画家としての側面以外に、初めて情熱的で表現主義的な画家としての側面が発見され、「ドナウ派」の風景画の創始者とみなされたのである²²⁾。

ポネ（2015年）はクラナハ研究の現在について、大きく分類して三つのアスペクトからまとめている²³⁾。一つ目はクラナハの「速筆」の問題、二つ目が様式問題、そして三つ目がクラナハと宗教改革との関係である。以下これらの三点について見てゆきたい。

20) <https://lucasranach.org/archival-documents> を参照のこと。（2021. 2. 6 閲覧）。

21) グイド・メスリング / 伊東麻衣訳「クラナハ——ヴィッテンベルクから世界へ」、展覧会カタログ『クラナハ展 500年後の誘惑』、2016年、18-22頁。

22) Karl Woermann: *Deutsche Kunst-Ausstellung Dresden 1899. Abteilung Cranach-Ausstellung. Wissenschaftliches Verzeichnis der ausgestellten Werke*. Dresden 1899. ドナウ派の風景表現とクラナハについては青山愛香「ドナウ派の〈植物表現〉」、明治学院大学 言語文化研究所『言語文化』第30号、2013年、48-68頁を参照のこと。

23) Anne-Marie Bonnet: *Der schnellste Maler der deutschen Renaissance. Positionen der Cranach-Forschung*, in: *Bild und Bekenntnis. Die Cranach-Werkstatt in Weimar*, in: Franziska Bowski, Hellmut Th. Seemann und Thorsten Valk (Hrsg.), Göttingen 2015, S. 221-226.

II.1 クラナハの「速筆」の問題

ドイツ・ルネサンス美術の中におけるクラナハの立ち位置を考える上で、鍵となるのがクラナハの「速筆」の問題である。クラナハの芸術は常に同時代人であるデューラーと比較され、早い段階からデューラーの二番手の画家という烙印が押されて来た。クラナハの墓碑銘に「Lucas. Cranach. I. Pictor. Celerrimus」²⁴⁾と記されているように、クラナハは生前からデューラーの二番手であるが、筆は速いと言われていた²⁵⁾。

1508年にはこの時代を代表する人文主義者クリストフ・ショイエル（1481-1542年）がクラナハを称賛する小文を著した。「才気あり、速く、完璧な、ザクセン選帝侯の宮廷画家ルーカス・クラナハを称賛する書簡」と題され、クラナハを古代の大画家と比較するとともに、迅速に制作する画家の普段の努力を強調している²⁶⁾。1508年時点ではクラナハはまだ工房を拡大しておらず²⁷⁾、この「迅速に制作する」態度はクラナハ自身の特性として見做されるべきであろう。ヴィッテンベルク大学の初代学長だったショイエルは1509年にクラナハ宛の手紙に「長らく廃れていたが、再び誕生した絵画というものに目を向けると、私の類まれな同郷人であり並外れた天才デューラーを除けば、近年最もよくこなすのは貴殿しかない。」²⁸⁾と書いた。

一方でルターの盟友でもあるメランヒトン（1497-1560年）の1532年のコメ

24) Heinz Lüdecke: *Lucas Cranach der Ältere im Spiegel seiner Zeit*, Berlin 1953, S. 138f.

25) ボネは、ヨーゼフ・ヘラー（1854年）が celerrimus を「非常に速い画家 (g) schwinder Maler」、もしくは「celeberrimus 有名な」と解釈していると指摘する (Bonnet, 2015, S. 210)。

26) 秋山聰『デューラーと名声——芸術家のイメージ形成——』中央公論美術出版、2001年、123-124頁を参照のこと。

27) 1508年にクラナハはネーデルラント旅行に赴いている。工房を拡大したのは1512年からとされる。Thomas Lang, Anke Neugebauer: “Kommentierter Quellenanhang”, in: Heiner Lück, Enno Bünz, Leonhard Helten, Armin Kohnle, Dorothee Sack, Hans Georg Stephan, *Das ernestinische Wittenberg: Spuren Cranachs in Schloss und Stadt* (Wittenberg-Forschungen, vol. 3), Petersberg 2015, S. 139-293.

28) Bonnet, 2015, S. 209, Anm. 8. ボネは Heller, 1821, S. 28 を引用。

ントは、デューラーとクラナハを比較して、クラナハの評価を下げることに
なった²⁹⁾。メランヒトンはここで修辞学の基礎概念について論じた1532年の著
作の中で、三つの文体の差異について、己の同時代の芸術を用いて披瀝してい
る。「絵画においてはその違いは容易に認識できる。デューラーは密な線を引
くことで全てをはっきりと、変化に富んで描き出した。ルーカスの絵画は簡潔
で好ましいが、デューラーの作品と比較すると二人の間には隔たりがある。」³⁰⁾
メランヒトンの意図ではなかったが、この言説がクラナハの作品評価に長らく
影を落とした。

II.2 様式問題

クラナハは1505年にザクセン選帝侯の宮廷画家になるとその作風を大きく
変えてゆく。クラナハには現在1000点を優に越す油彩画が現存するが³¹⁾、その
多くはヴィッテンベルク時代の工房作品と考えられている。とりわけ自由闊達
な筆捌きと大胆な構図を特徴とする初期のウィーン時代（1500-1504年）の作
品と、ヴィッテンベルクの選帝侯家の下で制作された特定の図像のパターン化
された油彩画はクラナハ芸術の様式の発展を考える上で長らく大きな壁となっ
てきた。ヴィッテンベルクの宮廷画家になる以前と以後の様式変化をどのよう
に解釈するのか、依然としてクラナハ研究では評価が大きく分かれていると言
えるだろう³²⁾。

1900年にフレクシヒは「初期の、まだ南ドイツ人だったクラナハは真の天
才であり、力強い芸術家であった。だが、彼が後にザクセン選帝侯の宮廷画家

29) *ibid.* S. 209.

30) *ibid.* S. 209, Anm. 8. Philipp Melanchton: *Aus den „zwei Büchern von den Anfangsgründen der Redekunst“*. 1532. ボネは Heinz Lüdecke (Hrsg.): *Lucas Cranach der Ältere im Spiegel seiner Zeit. Aus Urkunden, Chroniken, Reden und Gedichten*. Berlin 1953, S. 77 を引用。

31) デューラーの油彩画の現存作品はおよそ90点である。

32) デューラーの様式を一つの発展史の中で捉える試みは繰り返し行われているが（青山愛香「アルブレヒト・デューラーの芸術様式——その内面における二極性について」、『国立西洋美術館紀要』No. 16、2012年、5-22頁）、クラナハに関して1505年以降の作品をこうした発展史観で論じることはできない。

となり、宗教改革に与した時に、その芸術的な才能は目に見えて後退した。」³³⁾と評した。更に長らくクラナハ研究のスタンダードとなっているフリートレンダーとローゼンタールの研究は、改めてクラナハの晩年様式を「衰退」と評し、クラナハが宮廷画家として多忙を極めたことと、大規模な工房活動がその作風を変えさせたとしたと指摘したのである³⁴⁾。

1974年に今日のクラナハ研究の基盤となる二点の研究が発表された。一つはヴェルナー・シャーデのモノグラフィーであり³⁵⁾、二つ目がディーター・ケップリンとティルマン・ファルクのバーゼルの展覧会カタログである³⁶⁾。ヴェルナー・シャーデの研究はクラナハの描いた主題の幅広さと、作品の魅力と欠点について批評した。そしてむしろ様式の変化については芸術の衰退ではなく、人文主義者等と交流する、ヴィッテンベルク選帝侯のためのエージェントとしての役割が強調された。それ以降クラナハの様式の衰退の問題は、用途に応じて様々なモードを使い分ける近代的な制作態度として捉え直されたのである³⁷⁾。

また「宮廷画家」の存在が歴史的にも解明されてきている³⁸⁾。1994年にディーター・シュティーバーマンが宮廷の役割を様々な政治の力や思想、複合的な要求の交差する場所だとした³⁹⁾。更に1994年のクラナハの展覧会以降、クラナハ

33) Edard Flechsig: *Cranachstudien*, Leipzig 1900.

34) Max J. Friedländer, Jakob Rosenberg (Hrsg.): *Die Gemälde von Lucas Cranach*. Basel Stuttgart 1979. 1978年にフリートレンダーとローゼンベルクは英語版を出版し、1979年に改訂版が出された。今日でも唯一有効な作品カタログとされる。

35) Werner Schade: *Die Malerfamilie Cranach*. Dresden 1974.

36) Dieter Koepplin, Tilman Falk: *Lukas Cranach. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik. Ausst.* Katalog, Kunstmuseum Basel Bde. Basel, Stuttgart 1974-76.

37) Susanne Wegmann: *Lucas Cranach d. Ä. und das Lob der Schnelligkeit. Aspekte der Produktivität im Kontext von Humanismus und Reformation*. in: Corinna Luade, Gilbert Heß (Hrsg.): *Konzepte von Produktivität im Wandel von Mittelalter in die Frühe Neuzeit*. Berlin 2008.

38) Beate Böckem: *Jacopo de' Barbari. Künstlerschaft und Hofkultur um 1500*, Köln Weimar Wien 2016. ここでベッケムはザクセン選帝侯の宮廷画家としてクラナハの前任者であったヤコポ・デ・バルバリ(1460/70-1516年頃)の宮廷での活動について史料に基づき詳細に検討している。

39) Dieter Stievermann: *Lucas Cranach und der kursächsische Hof*. (注 11: Claus Grimm,

の晩年の作風は「システムティックで作戦的なザクセン選帝侯の宮廷芸術」と認識されるに至った。本号所収のゲレスの2018年のワークショップ講演はまさにヴィッテンベルク選帝侯家のエルネスティン家の絵画戦略という文脈でクラナハの大型多翼式祭壇画について論じたものである⁴⁰⁾。とりわけゲレスが詳細に論じているルターの信仰義認論を視覚化した油彩画《律法と福音》は、ルターの教えを版画というメディアではなく、油彩画で定着させると同時に、エルネスティン家の政治的な戦略にも利用されたことを指摘している。クラナハはインテリな宮廷のマネージャーであり、近世の画家特有の様々なモードゥスを使い分けることで、個人様式から工房様式へと移行したと捉えられた⁴¹⁾。こうして歴史家からの視点も多く反映されながら、クラナハの評価は「当時最も成功したドイツ人画家」へと転換されたのである。

II.3 クラナハと宗教改革

1980年代からは特に宗教改革にフォーカスが当たり、クラナハと宗教改革との関係は西側ではオスカー・トゥーリンが初めて注目した。彼はクラナハの創造性が退化したという批判に対して、クラナハがルターと同時にルターの敵陣であった神聖ローマ帝国皇帝カール五世（1500-1558年）からも、ザクセン公ゲオルグ（在位1500-1539年）、そして大司教アルブレヒト・フォン・ブランデンブルク（1490-1545年）からも依頼が絶えることがなかった点に注目し

Johannes Erichsen, Evamaria Brockhoff (Hrsg.): *Lucas Cranach*, 1994, S. 66-77.)

40) ダニエル・ゲレス、「ルーカス・クラナハ（父）の《シュネーベルク祭壇画》（1539年）－ザクセン選帝侯の絵画戦略におけるクラナハ（父）の役割について－」、本号所収、61-86頁。

41) 国立西洋美術館で開催されたクラナハ展（2016-2017年）には、イラン人アーティスト、レイラ・パズーキがクラナハの油彩画をモチーフに、芸術作品の「複製」や「商品性」をテーマにしたインスタレーション《ルーカス・クラナハ（父）《正義の寓意》1537年による絵画コンペティション》（2011年）を展示した（展覧会カタログ『クラナハ展 500年後の誘惑』、2016年、174-175頁）。同作品はデュッセルドルフのクンストパラストで2017年に開催されたクラナハ展においても展示された（Ausst. Kat. *Lucas Cranach der Ältere Meister Marke Moderne*, Museum Kunstpalast Düsseldorf, München 2017, S. 317, Kat. Nr. 220）。

た。そして1992年にはついにアンドレアス・タッケによって、「カトリックのクラナハ」という研究が発表されたのである⁴²⁾。

その後クラナハが人文主義的教養を身につけていたということと宗教改革との関係から、クラナハのより細分化された様式判断が行われた。そしてそれは1520年以降に制作された作品の一部を「宗教改革様式」と名付けさせた。これはハンス・ベルティングが1990年に指摘したように、この時代ドイツにおいては絵画に求められている役割と機能そのものが変容したことを示している⁴³⁾。

芸術の質を問題にした場合、宗教改革期の絵画は《律法と福音》の主題に代表されるように「紙芝居のような」、美的価値のないものとされて来たが、近年これを「アンチ＝ルネサンスのダイナミズム」と評価の転換が試みられている⁴⁴⁾。イタリア美術受容の観点から解放されることによって、クラナハ芸術の特異な価値が認識されるようになったのである⁴⁵⁾。2019年開催のワークショップにおける永本の講演は、クラナハがヴィッテンベルクで1519年に制作したルター派のためのプロパガンダポスター《アンドレアス・ボーデンシュタイン・フォン・カールシュタットの天国と地獄の馬車》が、印刷物というメディアとして果たした社会的役割とその背景について、歴史家の立場から詳述している⁴⁶⁾。宗教改革期において新しい言葉とイメージを求める人々の要求をクラ

42) Andreas Tacke, *Der katholische Cranach. Zu zwei Großaufträgen von Lucas Cranach d. Ä., Simon Frank und der Cranach-Werkstatt (1520–1540)*. Mainz 1992.

43) Hans Belting: *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990, S. 510–545. ベルティングはここで近世における絵画の機能について「二つの絵画」、もしくは「二つの顔を持つ絵画」(S. 525)と表現している。この問題に関しては青山愛香「宗教改革と芸術の狭間でードイツ・ルネサンス期における祈念像の問題ー」、『祈念像の美術 ヨーロッパ中世美術論集』第3巻、田辺幹之助編、竹林舎、2018年、425–450頁を参照のこと。

44) Joseph Leo Koerner, *The Reformation of the Image*, Chicago 2004.

45) クラナハは一方でイタリア美術への関心は強く、それは1509年に制作された等身大の《ヴィーナスとキューピット》(ペテルスブルク、エルミタージュ美術館)によく現れている。

46) 永本哲也「宗教改革時代の印刷物を分析するための視角——カールシュタット「天国と地獄の馬車」(1519年)を中心にして」、本号所収、87–156頁。

ナハはよく心得ており、彼は金工家クリスティアン・デーリングと組んで、ルター訳新約聖書『9月聖書』を出版した⁴⁷⁾。宗教改革500周年を経て、1520年以降のクラナハの作品は更に「宗教改革様式」として認識されるようになったと言えるだろう⁴⁸⁾。

Ⅲ ハンス・バルドゥング・グリーン研究

ハンス・バルドゥング・グリーンは1484/85年にシュヴェービッシュ・グミュントに生まれ、画家、版画家、素描家、そしてステンドグラスの下絵師として活躍した。修行時代に関する詳細は不明であるが、1503–1507年にかけてニュルンベルクのアルブレヒト・デューラーの工房に入り⁴⁹⁾、1509年以降シュトラスブルクの市民権を得た。1515/16年にフライブルク大聖堂の多翼式祭壇画を制作して成功を収め、1545年にシュトラスブルクで没している。

ハンス・バルドゥング・グリーンは同時代のデューラーやクラナハと比較すると、本人が自身による著作も文書記録も後世に残さなかったために「最も有名な無名の画家」と称され、19世紀末まで美術史の中では忘れられた存在で

47) クラナハの『9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・デューラーからマティアス・ゲールングまで」、『黙示録の美術』（ヨーロッパ中世美術論集2）、竹林舎、2016年、376–398頁を参照のこと。

48) 宗教改革時代美術に関しては青山愛香「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——」、明治学院大学 言語文化研究所『言語文化』第36号、2019年、236–258頁を参照のこと。

49) バルドゥングとデューラーが工房の親方と弟子という関係であったかについては依然として異論がある（Daniel Hess: *Baldung in Nürnberg. Neue Überlegungen Teil I: Tafelmalerei und Zeichnung*, in: Holger Jacob-Friesen und Oliver Jehle (Hrsg.), *Hans Baldung Grien. Neue Perspektiven auf sein Werk*, Berlin München 2019, S. 48–57）。だが、バルドゥングがデューラーと終世懇意にしていたことはデューラーの死去にその遺髪（ウィーン美術アカデミー図書館所蔵）がシュトラスブルクのバルドゥングに届けられたことから明らかである（Von der Osten, *Hans Baldung Grien. Gemälde und Dokumente*, Berlin 1983, Dok. 98）。デューラーは1521年のネーデルラント旅行の際には、バルドゥングの版画を持参していた（デューラー / 前川訳『ネーデルラント旅日記』、2007年、140、173頁）。

あった。2019年のカールスルーエの展示に先駆けて2018年10月に開催された国際会議⁵⁰⁾において、改めてその研究史の出だしが紹介されている⁵¹⁾。

バルドゥングの作品は1840年頃にはまだ確定しておらず、1866年の段階ではグリューネヴァルト（1470/75-1528年）が制作した《イーゼンハイムの祭壇画》（コルマール、ウンターリンデン美術館）の作者と考えられていた⁵²⁾。19世紀末に研究が始まり、1889年にマルク・ローゼンベルクがカールスルーエ州立美術館所蔵のバルドゥングの《カールスルーエのスケッチブック》について豪華本を出版⁵³⁾。1893-1895年にはウィーンのロベルト・スティアスニが素描、油彩画とステンドグラスに関して短い研究を発表した⁵⁴⁾。1894年にハンガリー出身のガブリエル・フォン・テレイによって初となるバルドゥングの素描集が、1896年と1900年には油彩画集が刊行され、いずれもバルドゥング研究の基盤となった⁵⁵⁾。

バルドゥングの展覧会は1934/35年にベルリンのフリードリヒ美術館とウィーンのアルベルティーナ美術館で開催され、この時点でバルドゥングの生没年の確定が行われた。1938/39年には1945年に予定された没後450周年記念展がカールスルーエで企画されたが、戦争を挟んで実現したのは1959年であった⁵⁶⁾。

50) *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. (Holger Jacob-Friesen und Oliver Jehle (Hrsg.): *Hans Baldung Grien. Neue Perspektiven auf sein Werk*. Berlin München, 2019 に所収)。

51) *ibid.* S. 6-17.

52) *Ibid.* S. 6. 現在バルドゥング作品は90点の油彩画、多数のステンドグラス、250枚の素描、80枚の一枚刷り木版画、500枚ほどの木版挿絵が知られている。

53) Marc Rosenberg: *Hans Baldung Grien. Skizzenbuch im Großherzoglichen Kupferstichcabinet Karlsruhe*, Frankfurt a. M. 1889.

54) Robert Stiassny: *Baldung Studien*, in: *Kunstchronik*, 5, 1893/94, Sp. 137-142; 6, 1894/95, Sp. 97-106 und Sp. 305-327.

55) Gabriel von Teréz: *Die Gemälde des Hans Baldung gen. Grien, in Originalgröße und Lichtabdruckenachbildungen*, 3Bde., Straßburg 1894-96.; *Die Gemälde des Hans Baldung gen. Grien, in Originalgröße und Lichtabdruckenachbildungen*, 2Bde., Straßburg 1896-1900.

56) ベルリンの壁が作られる二年前に開催されたこの展覧会には、東ドイツの6つの

Ⅲ.1 ハンス・バルドゥング・グリーン展（2019-2020 年）

60 年ぶりにカールスルーエで開催された展覧会⁵⁷⁾に先立って国際会議が開催され⁵⁸⁾、研究史、家族史を含めてハンス・バルドゥング・グリーンをめぐる様々な新旧の問題が論じられたが、彼の修行時代のニュルンベルク滞在についても新たな視点が提示された。バルドゥングが 1503-07 年にかけてニュルンベルクの「デューラーの工房」で修行をしたとする説はルードヴィヒ・グローテが提唱し、カール・エッティンガー以来定説となってきた⁵⁹⁾。だが、今回ゲルマン民族博物館のダニエル・ヘスは、バルドゥングがニュルンベルクに滞在した 1503-1507 年の間にデューラーは工房を構えておらず、ミヒャエル・ヴォルゲムート（1434-1519 年）、ハンス・トラウト（1460-1516 年）やステンドグラスのヒルスフォーゲルの工房がニュルンベルクを代表する工房だったとする⁶⁰⁾。その上でヘスは改めてバルドゥング・グリーンの 1504 年の油彩画《聖女カタリナ》と《聖女バルバラ》（シュヴァーバッハ、聖マルティン 福音派ルター教会）および代表作である 1507 年の祭壇画《セバスチアヌス祭壇画》（ニュルンベルク、ゲルマン民族博物館）に見られるバルドゥングの筆致を分析し、デューラーの 1504 年の油彩画《三王礼拝》（フィレンツェ、ウフィツィ美術館）と比較する。その上で、デューラーは油彩画で「(物)の表面を描く際に、常に輪郭、構成、最適化を求めて細部にこだわる」のに対して、バル

美術館が参加し、作品を提供した。この展示のカタログ（Ausst. Kat. *Hans Baldung Grien*, Karlsruhe, 1959）には作品に関する論文が掲載されておらず、1978 年にマティアス・メンデによって版画カタログが、1983 年にゲルハルト・フォン・オステンによって油彩画のカタログが登場するまで基本的な作品目録の役割を果たした。

57) 2019 年の展覧会では現存作品中 60 点の油彩画、13 枚のステンドグラス、60 枚の素描と 60 枚の版画で構成された。

58) 注 49 を参照のこと。

59) Karl Oettinger, Karl Knappe: *Hans Baldung Grien und Albrecht Dürer in Nürnberg*. Nürnberg 1963, S. 3, 8.

60) Daniel Hess: *Baldung Grien in Nürnberg. Neuer Überlegungen Teil I: Tafelmalerei und Zeichnung*, in: Holger Jacob-Friesen und Oliver Jehle, *Hans Baldung Grien. Neue Perspektiven auf sein Werk*. Berlin München 2019, S. 48-57.

ドゥングはカラリストであり、「輪郭線をほとんど使わず、大胆で失敗を厭わない最小の筆捌きで最大の効果を狙う」特徴から、両者の油彩画の描き方には違いの方が際立っており、バルドゥングが「デューラーの工房」で徒弟に入って師匠と共同制作をしたというよりも、むしろステンドグラス制作のファイト・ヒルスフォーゲル（1461-1526 年）の工房に滞在した可能性が高いと推測する⁶¹⁾。

これは今日まで「デューラーの一番弟子」と呼ばれて来たハンス・バルドゥング・グリーンとデューラーの関係性を改めて考えさせる問題提起となっている。

Ⅲ.2 ハンス・バルドゥング・グリーンの《アダムとイブ》、 《魔女》と《女の力》

バルドゥングが画家として受けた最大の注文は 1515/16 年に完成したフライブルク大聖堂の祭壇画《マリアの戴冠》の多翼式祭壇画であったが、キリスト教美術以外にも「女の力 Weibermacht」や「魔女」といった世俗の主題、そしてイタリア由来の「裸の人間像」が登場する種々の新しい異教主題に取り組み、当時の市場の需要を網羅している⁶²⁾。バルドゥングの作品研究は 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「魔女の欲望と墮罪 ハンス・バルドゥング・グリーンの奇妙なファンタジー」展に代表されるように、ややもすれば「常規を逸して」卑陋とも称される魔女を主題とした素描や版画に集中しており、彼の芸術はしばしば「奇想の」という形容詞をつけて語られ

61) ibid. S. 52-55. ゲルマン民族博物館のショルツは、バルドゥングが制作したニュルンベルクの聖ローレンツ教会の《レップェルホルツの窓》とかつてニュルンベルクのカメリタ修道院にあったステンドグラスの分析を通じてその説を補強している（Hartmut Scholz: *Baldung in Nürnberg. Neue Überlegungen. Teil II: Glasmalerei*, in: Holger Jacob-Friesen und Oliver Jehle, *Hans Baldung Grien. Neue Perspektiven auf sein Werk*. Berlin München 2019, S. 58-67）。

62) 2019 年の展覧会では現存作品中 60 点の油彩画、13 枚のステンドグラス、60 枚の素描と 60 枚の版画で構成された。

て来た⁽⁶³⁾。

今回の展示のハイライトを飾ったのは、バルドゥングの後期の油彩画 1535 年頃の《ロトと娘たち》（カールスルーエ州立美術館）である。横たわり観者に視線を送る裸婦が描かれた横長の油彩画はかつて二つのバージョンが存在したが、後世に「卑猥」であるとする理由からか、三つの部分に切断された⁽⁶⁴⁾。かつて画面の右上半分に描かれていた《杯から酒を飲むロト》の部分はベルリンの絵画館に所蔵され、《部屋を覗き込む二人目の娘》の部分は現在でも所在が不明である。今回のカールスルーエの最新調査の結果、横たわる裸婦の黒い背景の上塗りを除去したところ、《燃え盛るソドムの町》の断片が裸婦の上部から現れた⁽⁶⁵⁾。そこでこれらの四つに切断された部分を繋ぎ合わせて、横たわる裸婦の上部に杯から酒を飲むロト、カーテンを開けて室内の様子を伺う娘（写真）、裸婦の足元に燃え盛るソドムの街を配して、絵が再現された⁽⁶⁶⁾。

「横たわる裸婦」に合致する主題として、イタリアでは古代の神話を選ばれるが、聖書の物語に描かれることは稀である。ヤコブ・フリーゼンはこれがまさに「北方的」であり、「非イタリア的な要素」とであると指摘している⁽⁶⁷⁾。ロトは燃え盛るソドムの街から神の恩恵を受けて救われたにも関わらず、自分の娘と同衾するという罪を犯した。バルドゥングが解釈する《ロトとその娘たち》には、《アダムとイブ》における原罪と同時に当時流行した《女の力》や《不釣り合いなカップル》という主題も背後に埋め込まれており、今回の展示の「聖なるもの、俗なるもの」というタイトルを体現していると言えるだろう。

1519 年以降宗教改革の嵐が吹き荒れて聖像破壊運動がおこる中、シュトラ

(63) Ausst. Kat. Frankfurt a. M.: Bodo Brinkmann(Hg.), *Hexenlust und Sündenfall. Die seltsamen Phantasien des Hans Baldung Grien*, Frankfurt am Main, Städel Museum, Petersburg 2007. 《魔女》を扱ったキアロスкуро素描については Daniela Bohde, Anna Christina Schütz und Irene Brückle, *Körper im Helldunkel. Baldungs Imaginationen von Frauenleibern*, 2019, S. 204–217 を参照のこと

(64) Holger Jacob-Friesen: *Lot und seine Töchter. Oder Heiliges und Unheiliges bei Baldung*, in: Ausst. Kat.: *Hans Baldung Grien heilig | unheilig*, Berlin München 2019, S. 35.

(65) *ibid.* S. 35–37.

(66) *ibid.* S. S. 26, Abb. 5.

(67) *ibid.* S. 38.

スブルクでもマルティン・ブーサーを中心に聖画像に対する圧力が増していた⁶⁸⁾。バルドゥングはなぜこのような時代に常軌を逸して「奇想な」作品を制作することが可能だったのであろうか。これには彼の特別な出自⁶⁹⁾と同時に、ボネが指摘する「オペレーションシステム」としての人文主義者たちの活動があっただろう⁷⁰⁾。彼らがプロモートして絵描きを芸術家に押し上げ、同時に自身の名声も挙げた⁷¹⁾。これらの奇抜な作品は、「芸術家」たちを擁護した新しい注文主たちの関係性の中で、特定の注文主に向けて制作されたものであった。ボネの2018年の講演は、特にデューラーとバルドゥングの作品における戦略的な競争関係について論じており、「裸の人体＝ヌード」をキーワードに、両者の作品を新たに比較してみせる⁷²⁾。ドイツ・ルネサンスの芸術家たちは単にそれぞれの「ローカルな」エリアに留まった訳ではなく、非常に活発なやり取りを行っていた⁷³⁾。ここに来てデューラー、クラナハ（父）、バルドゥングを同

68) Julia Carrasco: *Der Sündenfall im Werk von Hans Baldung Grien. Ikonographie und Kontext*, Petersberg 2019.

69) バルドゥングの家系については1889年から研究があるが、依然として父親と母親の詳細は不明である。ブーミラーは2018年のコロキウムにおいてバルドゥング・グリーン^{グリー}の父親はシュトラスブルクの司祭アンブロジウス・バルドゥングであると推測している。アンブロジウスの兄弟のうち一人はハイデルベルク大学出身で神聖ローマ皇帝マクシミリアンⅠ世の侍医だったヒエロニムス・バルドゥング（1459–1526）、もう一人はテュービンゲン大学出身で、シュトラスブルクのプロクラトルを務めたハンス・バルドゥング（ca. 1460–1512）とされる。更にブーミラーは新たにこれまで嫡子がいなかったバルドゥング・グリーンに息子がいた可能性を指摘している（Casimir Bumiller: *Hans Baldung Grien. Herkunft und Vervandtschaft*, in: Holger Jacob-Friesen und Oliver Jehle (Hg.): *Hans Baldung Grien. Neue Perspektiven auf sein Werk*. Berlin München, 2019.）。

70) 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」（講演）（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日開催）。

71) 秋山、2001、207ff.

72) アンヌ＝マリー・ボネ「ハンス・バルドゥング・グリーン^{グリー}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？」、本号所収、19–60頁。

73) 青山愛香「ハンス・バルドゥング・グリーン^{グリー}の木版画《アダムとイブ》（1519年）——ドイツ・ルネサンスの版画における‘アエムラティオ’——」、明治学院大学 言

じ目線に立たせて、作品を眺める土台が築かれたと言えるだろう。

ま と め

ドイツ本国でドイツ・ルネサンス美術の研究が進展する中で、クラナハについては政治史、社会史、そして文化史の各方面からのアプローチが深まり、美術史とは異なる側面からクラナハ芸術の評価が高まっている。それに伴い「二番手」のクラナハという従来の立ち位置から、デューラーと同等の画家として見直されることになった。同様に「デューラーの一番弟子」と呼ばれたハンス・バルドゥング・グリーンとデューラーの関係も様々に問い直されている。人文主義者たちを介した画家たちの交流や競争関係については今後も深めるべき課題であろう。またデューラー、クラナハ（父）とバルドゥングを中心として、他の同時代の作家たちとの関連を新たに見つけることで、この時代のドイツ語圏の芸術における多面的 *facettenreich* な動向は絵画の分野でも一層明らかにするはずである。

だがボネが指摘するように、美術史学においては「はじめに言葉ではなく、作品ありき」であり⁷⁴⁾、クラナハやバルドゥング芸術の独創性については今後も引き続き検討されなければならない。芸術作品は権力者のプロパガンダに役立つ単なる政治の道具でもなく、神学の内容そのものでもない。あくまで造形芸術として独自の文脈の中で生まれた独立した存在でもあるからである。

語文化研究所『言語文化』第38号、2021年を参照のこと。

74) Bonnet, 2015, S. 211. (注23)