

# 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 ——

ダニエル・ゲレス（ゲルマン民族博物館）

青山 愛香（訳）

## はじめに

美術史家は、美術館や公のコレクションの収蔵先で作品を鑑賞することに慣れている。だが、恵まれた状況下での研究調査がどれほど有難いものであったとしても、こうした環境は往々にして作品とそれに与えられた本来の用途とを乖離させてしまう。例えば祭壇の場合、祭壇画は典礼の儀式における中心・核となるものであり、本来典礼との関係においてのみ理解され得るものである。祭壇背後の衝立て（Retabel）がその場所から切り離されれば、作品を読み解くための重要な手がかりは失われてしまう。さらに言えば、祭壇画はしばしば複数の開閉式パネルにまたがって描かれ、その開かれた状態に応じて観者に異なる受容の段階を提示する。この受容は部分的には祭壇が置かれた特定の聖堂の空間によって規定されるものであり、空間に関する情報がなければその諸段階を解明することは不可能である。したがって、祭壇が本来設置された場所に現存しているケースは大変幸運なことである。だが同時にこのような作品には

---

\* 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とは何か II」（会場：獨協大学 2018 年 11 月 24 日）の講演原稿に加筆修正したものである。

容易にアクセスすることはできない。祭壇画が本来設置されていた場所に赴くという行為は、信仰における恭順を示す態度にもつながるであろう。というのも観者はしばしば辺鄙な場所にある教会へとわざわざ足を運ばなくてはならないからである<sup>1)</sup>。こうしたことは全てヴィッテンベルクの宮廷画家ルーカス・クラナハ（父）（1472–1553 年）の労作の一つである、シュネーベルクの聖ヴォルフガング教会中央祭壇にある祭壇画にも当てはまる。《シュネーベルク祭壇画》（図 1）は 1539 年にクラナハ工房で完成され、ヴィッテンベルクからシュネーベルクに運ばれた<sup>2)</sup>。ザクセン州のエルツ山脈に位置するシュネーベルクは、この時代銀山（工業）によってザクセン選帝侯領において最も躍進していた地区であった。

多翼祭壇画の特徴は、祭壇画が複数のパネルにまたがって展開していることであり、パネルが閉じられた状態、開かれた状態ならびに祭壇背面の図像によって観る者に三つの互いに補完し合うような図像プログラムを提供する。本稿ではこれら異なる展示状態の絵が互いに関連し合って生まれる、複合的な絵画システムに光をあてたい。また同時にクラナハ（父）が仕えたザクセン選帝侯の宮廷との関連で、一連の他の祭壇衝立てと比較しながら本作品の役割を明らかにする。それでは閉じられた状態の祭壇画から始めよう。

## 1. 《シュネーベルクの祭壇画》（1539 年）

縦長の四枚のパネルにまたがって、宗教改革において最も有名な図像の一つ

1) Böhlitz 2005, S. 18.

2) 祭壇画の史料に関しては Pöpper (2011) を参照のこと。この文献は Thomas Pöpper と Susanne Wegmann が編纂した論文集 (Pöpper/Wegmann, 2011) の一部である。この祭壇画の個々のパネルについては次のクラナハ・デジタルアーカイブ（以下 cda と表記）を参照のこと。[https://lucascranach.org/DE\\_WSCH\\_NONE-WSCH001A](https://lucascranach.org/DE_WSCH_NONE-WSCH001A); [https://lucascranach.org/DE\\_WSCH\\_NONE-WSCH001B](https://lucascranach.org/DE_WSCH_NONE-WSCH001B); [https://lucascranach.org/DE\\_WSCH\\_NONE-WSCH001C](https://lucascranach.org/DE_WSCH_NONE-WSCH001C); [https://lucascranach.org/DE\\_WSCH\\_NONE-WSCH001D](https://lucascranach.org/DE_WSCH_NONE-WSCH001D); [https://lucascranach.org/DE\\_WSCH\\_NONE-WSCH001E](https://lucascranach.org/DE_WSCH_NONE-WSCH001E); [https://lucascranach.org/DE\\_WSCH\\_NONE-WSCH001F](https://lucascranach.org/DE_WSCH_NONE-WSCH001F) [2020. 11. 29 閲覧]



図1 ルーカス・クラナハ（父）《シュネーベルク祭壇画》《律法と福音》

1539 年、油彩画、聖ヴォルフガング教会、シュネーベルク、表パネル 4 枚

《律法と福音 Gesetz und Gnade》が描かれている。(図1) 同主題は宗教改革の理念が根底にある数少ない絵画の一つである。この図像はマルティン・ルター（1483-1546 年）の信仰義認論を視覚的に解明し、その教えの普及を促進する教育的な意図で作られたものであった<sup>3)</sup>。このタイプの絵画は、宗教改革期における図像による教理問答という性質を有している<sup>4)</sup>。

ルターにとって「罪」というものは人間の本質（人間の存在そのもの）と分かち難く結びついたものである。信者は自分の罪深さを自覚するためにモーゼ

3) 「律法と福音」の図像に関する文献は多岐に渡る。基本文献として Weniger 2004; Reinitzer 2006; Fleck 2010; Erichsen 2015 を挙げるに留める。

4) ルターの信仰義認論と絵画の関係については Görres 2017 を参照のこと。

の律法を必要としているが、人を罰する旧約の神が定める戒律のもとでは人は救いがない。この救いのない絶望が、いわばキリストと福音による救済のための前提条件となる。ルターが強調した（旧約の）律法と（新約の）福音との区別にふさわしく、この祭壇画の画面は中央で一本の木によって二分され、木の左側は枯れ、右側の枝には緑の葉が繁っている。

死と悪魔によって地獄の燃え盛る炎の中に追いやられているのが、左側にいる絶望した罪深い人間である。（図2）彼の眼差しは右へ向いており、そこではモーゼが旧約聖書の預言者たちに囲まれながら罪人に十戒の板を指し示している。（図3）背景に描かれた広大な風景の中には「原罪」と「最後の審判」（図2/3）の様子が描写されて人間の過ちの根源と罰が明示される。

中央にある木の幹のすぐ右には洗礼者ヨハネが立ち、彼の左側には先程の逃げ惑う裸の人間の姿がある。（図4）キリスト誕生以前の最後の預言者であるヨハネは、ルターにとって律法と福音の中間にいる存在であり、ここではヨハネには旧約と新約世界の仲介者としての役割が与えられている。穏やかに両手を合わせた裸の男はヨハネに促されて十字架上のキリストを仰ぎ見ており、キリストの脇の傷口からは血が噴き出し、裸の男の胸に落ちている。キリストが流す血の傍には精霊の鳩がいて、精霊によってキリスト唯一人が人間救済のために身代となって血を流し、イエスのみが旧約の律法による裁きから人を救済できることが示される。人は信仰によってのみ、救済の血という形によって得られた神の赦しを分かち合えるのである。パネルの右端ではキリストは罪人を追いかける死と悪魔に打ち勝ち、背景には「羊飼いたちへのお告げ」、「マリアへのお告げ」、ならびに「青銅の蛇の持ち上げ」の場面が描かれている。（図1）これら最初の四枚のパネルは一年の教会暦を通じて信者たちが最もよく目にしたものであり、《シュネーベルク祭壇画》の理解の基盤となる。

祭壇画を開くと、中央パネルには大勢の人間が描かれたキリストの磔刑の様子が現れる。（図5）福音書によれば、イエスが十字架上で亡くなった瞬間に空は暗くなった。ここでは聖書の記述通りに空を暗雲が覆い、黒雲によってキリストの四肢の白さがより一層輝くように際立つ。キリストの腰布は非常に装





図2 ルーカス・クラナハ（父）《シュネーベルク祭壇画》《律法と福音》  
「悪魔から逃げる人」

左翼パネル



図3 ルーカス・クラナハ（父）《シュネーベルク祭壇画》《律法と福音》  
「人を追いかける死と預言者たち」

飾的で技巧的な形で左右へと広がっている。イエスの両側では二人の盗賊が磔になり、それらの十字架は——これはクラナハの典型的な描き方であるが——画面に対して斜めに立てられることで一定の奥行きが生まれている。画面は三つの区域に分けられ、十字架上の人物たちが上部を占め、絵の中央部分は騎士や兵士、そして死刑執行人からなる群衆が埋め尽くし、下部には二種類の集団が見える。左側の集団には苦痛のあまり倒れ込み、使徒ヨハネに支えられるイエスの母の姿が、右側にはイエスの衣を引き裂き、互いに争う死刑執行人の姿があるが、彼らは画面上では一塊に見える。(図6)

一方両翼には左側に《オリーブ山でのキリストの祈り》、右側に《キリストの復活》(図5)が描かれている。これらは救済史における十字架磔刑前後の二つのエピソードである。両翼に描かれたこれら二つの場面の下には赤いピロードの幕の前に祈りながら跪く二人の人物がいる。彼らは1532年からクラナハが仕えたザクセン選帝侯ヨハン・フリードリヒ1世(在位1547-1554年)と、彼の共同統治者で異母兄弟であったヨハン・エルンスト・



図4 ルーカス・クラナハ(父)《シュネーベルク祭壇画》、《律法と福音》「十字架を指差すヨハネと拝む人」(左端から三枚目)(部分)



図5 ルーカス・クラナハ（父）《シュネーベルク祭壇画》《十字架磔刑》（中央パネル）、《オリーブ山の祈りとヨハン・フリードリヒ寛大公》（左翼パネル）、《キリストの復活とザクセン・コーブルク公ヨハン・エルンスト》（右パネル）、《最後の晩餐》（ブレデッラ）

フォン・ザクセン＝コーブルク（在位 1541–1553）である。

祭壇上の飾り台（ブレデッラ）には三つの場面に先行する《最後の晩餐》（図 1/5）が描かれることで各場面の時間的な経過が示され、ブレデッラから始まり左翼上部から中央の画面へ流れ、最終的に右翼上部の《キリストの復活》へと至るのである。

こうして見ると、両翼に描かれている二人の（領主）たちはあたかもこの祭壇画の寄進者のようである。だが 2010 年のアーカイブでの発見によって、実はこの祭壇画はシュネーベルクの町の金庫から支払われていることが判明し



図6 ルーカス・クラナハ（父）《シュネーベルク祭壇画》《十字架磔刑》（中央パネル部分）

た<sup>5)</sup>。

祭壇画の背面には中央に審判者としてのキリストが描かれている。（図7）これは前面の「キリストの復活」に続く「キリスト昇天」後に新たに始まる場面である。復活の場面と同様にここでもキリストは勝利の赤い衣に覆われ、黄金の光背の中に君臨している。雲は救済された者たちからなる二つのグループを構成し、そこには天使たちの頭部が群がるように描かれている。下方には救済された者たちが天使の群れによって天上の領域に誘われ、その一方で右下は漆黒に塗られた画面の中の黒い悪魔（悪霊）たちが永劫の罰を受けた者たちを苦しみ、罪人を地獄の業火へと投げ入れている。背面のプレデッラの絵は現在失われているが、残された写真によれば最後の審判の日に死者が蘇る様子と、上方で二人の天使が鳴らしている最後の審判のラッパの響きによって始まる地上の破壊の瞬間が描かれていた。

これらの場面は両翼に縁取られており、そこに描写された旧約聖書に由来す

5) Pöpper 2011, S. 28-31 を参照のこと。

る二つの図像は表側の新約聖書の場面と対置される。旧約場面では、画面後方で燃えるソドムの町が印象深い《ロトとその娘たち》（図 8）が左に配された。ソドムはその罪深さのために神によって破壊されたが、この中からロトは唯一の正しき者として彼の家族とともに救出された。ここに描かれた燃えさかる炎は、右側で描写される神が人間に与えたより広範囲にわたる罰としての水と対置される。この右翼パネル《ノアの洪水》には、水平線上部まで押し寄せる灰色の水の中で人間と動物が死に至る様が見える。（図 9）

はたしてこの一連の図像プログラムをどのように読み取ることができるのか。パネルが開かれた状態の図像は伝統から決して逸脱しておらず、従来の図像プログラムが展開している。古い信仰（カトリック）を守る信者がこれらの図像を見て違和感を覚えることはなかっただろう。クラナハはつまり、古くからの慣習的な図像を受け継いでいる。しかしながら彼は、そのような見方に新たな兆候<sup>しるし</sup>を与えることを心得ており、そのために冒頭で確認した祭壇画の出だしのパネルを新たに導入した。《律法と福音》の絵画はこの場所に描かれることで、残りの図像プログラムも旧来の伝統的な意味ではなく、ルター派の文脈で読み解くべきであるということを明示したのである。定期的にミサに訪れ、教会という空間でこの祭壇衝立てを見る者は、両翼が閉じられた《律法と福音》の場面を最もよく目にしたことだろう。（図 1）従って祭壇の両翼が開かれた時に新教の信者が伝統的な図像プログラムを古い信仰の伝統に基づき眺めることはなかったのである。

## 2. 《クニグンデ祭壇画》（1517/18 年）

シュネーベルク祭壇衝立ては、数多く制作されたクラナハの一連の祭壇画の一つであり、こうした作品群は直接の依頼やあるいは図像プログラムを通じてザクセン選帝侯家と直接的な関係を持っている。この文脈で最も重要な作例は、選帝侯フリードリヒ賢明公（在位 1486–1525 年）の宮廷画家であったクラ

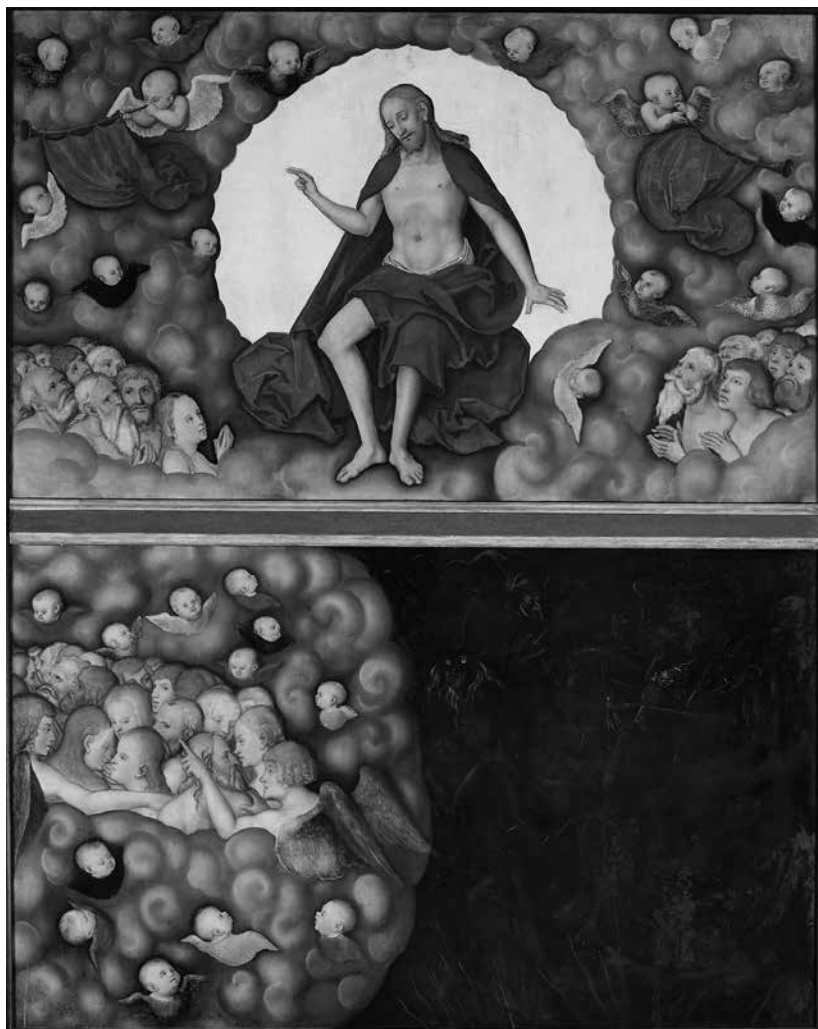


図7 ルーカス・クラナハ（父）《シュネーベルク祭壇画》《最後の審判》（裏面パネル）

ナハへの最初の依頼となった1506年の《聖カタリーナ祭壇画》である<sup>6)</sup>。この

6) Bonnet/Görres 2015, p. 26–29 を参照のこと。cda の文献表を参照のこと。[https://lucascranach.org/DE\\_SKD\\_GG1906A](https://lucascranach.org/DE_SKD_GG1906A); [https://lucascranach.org/DE\\_SKD\\_](https://lucascranach.org/DE_SKD_)



図 8 ルーカス・クラナハ（父）《シュネーベルク祭壇画》《ロトとその娘たち》  
（裏面左パネル）



図 9 ルーカス・クラナハ（父）《シュネーベルク祭壇画》《ノアの洪水》  
（裏面右パネル）

祭壇画は今日ドレスデンのアルテ・マイスター絵画館に所蔵されており、高い確率でヴィッテンベルクの宮廷教会と大学教会を兼ねた、万聖人のための司教座教会のために制作されたものであった。

また 1508 年のクラナハのオランダ旅行の翌年には《聖親族の祭壇画》<sup>7)</sup> が作成され、その祭壇画には依頼主であるフリードリヒとヨハンの二人が両翼でアルフェウスとゼベダイの姿で描かれている。

遅くとも 1510 年制作のデッサウにある《領主の祭壇画》(図 10) では、エルネスティン家の依頼による祭壇画作品において翼部パネルに寄進者の姿を描くことが慣例化されていたことが確認できる。この描写方法は他の多くの作品でも繰り返し取り上げられることになった。

次にツヴィッカウの聖カタリーナ教会内にある《クニグンデ祭壇画》(図 11) について詳しく見てゆきたい<sup>8)</sup>。《クニグンデ祭壇画》は様式的な理由で確かに 1517～18 年に制作されており、したがってこの作品が宗教改革以前のクラナハ工房にとって、エルネスティン家との関わりの中で作られた最後の祭壇画であることが分かる。デッサウの《領主の祭壇画》(図 10) と同様、翼部の内側にはフリードリヒとヨハンが跪いて祈る様子が描かれ、そこには直立する姿の聖人たちも居合わせている。左翼にはフリードリヒと共に聖バルトロマイが、右翼にはヨハンと聖ヤコブが描かれている。エルネスティン家の二人の領主は、自らの姿を翼部に挿入することで敬虔な支配者としての彼らの地位を表明しているのである。そしてこの《クニグンデ祭壇画》を以て、長きに渡った

---

GG1906B; [https://lucascranach.org/DE\\_SKD\\_GG1906C](https://lucascranach.org/DE_SKD_GG1906C) [2020. 11. 29 閲覧]

7) Görres 2015, p. 30-33 並びに cda の [https://lucascranach.org/DE\\_SMF\\_1398A](https://lucascranach.org/DE_SMF_1398A); [https://lucascranach.org/DE\\_SMF\\_1398B](https://lucascranach.org/DE_SMF_1398B); [https://lucascranach.org/DE\\_SMF\\_1398C](https://lucascranach.org/DE_SMF_1398C) [2020. 11. 29 閲覧] を参照のこと。

8) Pöpper および cda を参照のこと。 [https://lucascranach.org/DE\\_KAZW\\_NONE-KAZW001A](https://lucascranach.org/DE_KAZW_NONE-KAZW001A); [https://lucascranach.org/DE\\_KAZW\\_NONE-KAZW001B](https://lucascranach.org/DE_KAZW_NONE-KAZW001B); [https://lucascranach.org/DE\\_KAZW\\_NONE-KAZW001C](https://lucascranach.org/DE_KAZW_NONE-KAZW001C); [https://lucascranach.org/DE\\_KAZW\\_NONE-KAZW001D](https://lucascranach.org/DE_KAZW_NONE-KAZW001D); [https://lucascranach.org/DE\\_KAZW\\_NONE-KAZW001E](https://lucascranach.org/DE_KAZW_NONE-KAZW001E); [https://lucascranach.org/DE\\_KAZW\\_NONE-KAZW001F](https://lucascranach.org/DE_KAZW_NONE-KAZW001F); [https://lucascranach.org/DE\\_KAZW\\_NONE-KAZW001G](https://lucascranach.org/DE_KAZW_NONE-KAZW001G) [2020. 11. 29 閲覧]





図10 ルーカス・クラナハ（父）《領主の祭壇画》

油彩画、デッサウ、ゲオルギウム城美術館、1510年頃

エルネスティン家による祭壇画の寄進は中断された。その理由は明白であろう。

ルターは絵画に対する深い疑念を持ち、教会への祭壇画の寄進に対するいかなる方法も非難した。そしてその批判は、教会の内陣中央という最も重要な場所に設置された中世後期の大きな祭壇画に向けられたのである。それはカトリックにおける偶像崇拜に対する、ルターの根本的な拒絶に基づくものであった。エルネスティン家の祭壇画の依頼が打ち切られたことは、ルターによるこの画像の拒絶に起因していることは疑いようがない。ルター自身は宗教改革の初期には祭壇や祭壇上の絵画作品について明言してはいなかったものの、大きな祭壇画は古い信仰（カトリックの教え）を守る者たちの典型的な絵画形式と見なされていた。聖堂空間内におけるその重要な意味付けにゆえに、宗教改革初期に起こった偶像破壊運動にとって、祭壇画は恰好の攻撃対象となった。この運動は例えば、1521～22年のヴィッテンベルクにおいて、ルターの師であるアンドレアス・ボーデンシュタイン（通称カールシュタット）（1486-1541



図 11 ルーカス・クラナハ (父) 《クニグンデ祭壇画》

ツヴィッカウ、福音ルター派 カタリナ教会、油彩画、1518 年

年）の主導で行われた。宗教改革を信奉する同時代人にとって、この偶像破壊運動は新たな信仰の出発への期待を表明するものであり、カールシュタットが自身の著作でも記したように、祭壇衝立ては彼らにとって教皇権力と偶像崇拜の象徴とみなされた。祭壇画を攻撃するということは作品の正当性に対する神学的な拒絶を実際の行為として示すことを意図しているのみならず、より明確に教皇の権力を個人の領域から遠ざけることをも意味していた。

### 3. 《ユンカー・イェルクとしてのルター》（1521/22 年）

ルターがユンカー・イェルクに変装して 1521 年 12 月に短期的に亡命先のヴァルトブルク城から帰還したこと、そしてヴィッテンベルクで偶像破壊に反対して、彼らの行為を激しく非難したことは、聖画像のことを憂慮してというよりも、むしろ公的秩序を守ろうとしたためであった。いわゆる偶像破壊への拒絶はルターの一種の政治的決定でもあり、この決定は絵画に対する神学的中立というルターの立場に基づいてなされたものである。理論的・神学的次元において第一にルターによる 1520 年の中心的な著作にその根拠を置くならば、宗教改革運動はこの時点では合意形成とその安定・強化の段階にあると言える。そこでは何よりも神学的な教義をいかに実践に転換するかが問われていた。祭壇画を含む聖画像に関しては、一般的に偶像破壊運動の実行によって既に初期段階に答えが出ていたのである。ルター自身は彼の教義を通じて、個々の信者の解釈に向けて開かれた聖書、彼自身の解釈に則り整理する必要性を感じ、1529 年に『大小の教理問答書（Katechismus）』を宗教改革的教義の帰結として出版した<sup>9)</sup>。

この地固めの段階は、カトリックの教義からの区別と自己認識の明確化のプ

---

9) 教理問答集（大）の初版のデジタル版については VD16L 4339 (<http://gateway-bayern.de/VD16+L+4339> [2020. 11. 29 閲覧]), 教理問答集（小）については VD16 L 5035 (<http://gateway-bayern.de/VD16+L+5035> [2020. 11. 29 閲覧]) を参照のこと。

ロセスによって規定されており、カトリックから自身を区別する中で新たな自己認識を築き上げようとするものであった。聖画像には強く教皇色があるために、宗教改革の初期段階では拒絶されねばならなかったのである。

このような背景から、エルネスティン家のザクセン選定侯による祭壇画への寄進は宗教改革の早い段階で不可能となり、神学の面でも統治者の面からも望ましくないと判断され、一般的に聖画像形式への軽視が求められた。したがって《シュネーベルク祭壇画》はこのケースに該当しなかった非常に特異な例であり、更には宗教改革によるパラダイムシフトの後に再登場した特別な例と言える。

ツヴィッカウの《クニグンデ祭壇画》から《シュネーベルク祭壇画》までの約20年間の芸術動向や展開を素描するならば、先に触れた一つの段階があげられる。それはすなわち宗派としての合意形成とその安定強化という初期の段階のことである。これは1521年のヴォルムス帝国会議に始まり、1529年に最初の絶頂期を迎えた。この20年の間に選帝侯の宮廷サイドの絵画への関心は板絵から印刷複製技術の領域へと移行し、このことがその後宗教改革の教義や改革の敵（教皇）を明確化させ、広めるための重要なツールとなってゆく。これはフリードリヒ賢明公（在位1486-1525年）と彼の秘書官であった人文主義者ゲオルク・シュパラティン（1484-1545年）の手で開始され、フリードリヒの弟であり、1525年から選帝侯の座を継いだヨハン不変公（在位1525-1532年）によって一貫して継続された。

宗教改革におけるこの初期の自己発見のプロセスを経て、ようやくルターの教義を広めるために板絵の領域に新たな力点を置く道が開けた。1520年代に新たな教義が印刷複製技術という手段によって広く民衆へと広まった後、ルターの信仰の中心的内容を明確化するために公に飾られる板絵の必要性が認識された。宗教改革における聖画像への疑念によって引き起こされたある種の真空状態を、十分に知られた図像によって埋めようとしたのである。その図像こそがまさに「律法と福音」であった。そして押えておかななくてはならないことは、このテーマを扱った最初の、そして残存する表現形式は出版印刷の挿絵



図 12 ルーカス・クラナハ（父）もしくはゲオルグ・レンベルガー《ウルバヌス・レギウスのテキストに添えられた木版挿絵》1525 年

だったということである。

#### 4. 《ウルバヌス・レギヌスの挿絵》(1525 年) と《ルターの著作のタイトルページ》(1528)

1525 年に印刷されたウルバヌス・レギウスのテキストに添えられた木版挿絵(図 12)は現存する最初期の形である<sup>10)</sup>。一方のマルティン・ルターの著作のタイトルページは、待降節から復活祭までの注釈を掲載したもので、1528 年の印刷である<sup>11)</sup>。これらの木版画の制作者については未だ議論が続いているが、ここで強調したいことは現存する資料に基づき判断するならば、ルーカス・クラナハこそが、1529 年に《律法と福音》(図 13)のテーマを活版印刷挿絵から板絵の領域へと移行させた、まさにその人だという点なのである。

そして最もよく知られた最初期の板絵は 1529 年のクラナハによる《律法と福音》である<sup>12)</sup>。我々の考察において重要な点は、ルターの教理問答集の出版された年である 1529 年に真に宗教改革的な内容を持つ板絵の登場をようやく再び確認できるということだ。疑いようもなくこれらの板絵は礼拝や説教を促すために使われた。しかしながら、この初期の事例によって宗教的な内容を持つ板絵が偶像破壊運動の後に再び聖堂内に戻って来たとは結論づけられない。唯一確証的なのは、遅くとも《シュネーベルク祭壇画》によって「律法と福音」が教会内で重要な位置付けを得たということである。

#### 5. 《フリードリヒとヨハンの二重肖像画》1532 年

ここで手短かに再度ザクセン選帝侯の話に戻りたい。選帝侯ヨハン不変公(在

---

10) VD16 ZV 13199 (<http://gateway-bayern.de/VD16+ZV+13199> [2020. 11. 29 閲覧]).

11) VD16 L 4000 (<http://gateway-bayern.de/VD16+L+4000> [2020. 11. 29 閲覧]).

12) 作品全般に関しては cda ([https://lucascranach.org/CZ\\_NGP\\_O10732](https://lucascranach.org/CZ_NGP_O10732); [https://lucascranach.org/DE\\_SMG\\_SG676](https://lucascranach.org/DE_SMG_SG676) [2020. 11. 29 閲覧])、作品の内容とその違いについては Görres 2007 を参照のこと。



図13 ルucas・クラナハ（父）《律法と福音》

油彩画、ゴータ、フリーデンスシュタイン城、1529年、82, 2 × 118 cm

位1525–1532年）は1532年8月16日に死去し、その息子ヨハン・フリードリヒ寛大公（在位1532–1547年）がその座を継いだときに、クラナハ工房にとって真の肖像画による攻勢戦略が始まった。

請求書を始めとする書類は1533年に二人の選帝侯の肖像が60枚以上もクラナハ工房から出荷されていることを実証している<sup>13)</sup>。それぞれが約20, 5 × 14, 5 cmからなる小さなフォーマットは迅速な生産と普及を可能にした。添えられた文言によってそれぞれの選帝侯の功績が称えられ、これらは工房で紙に印刷され、絵に貼り付けられた<sup>14)</sup>。そこにはある政治的な背景が窺える。というの

13) この請求書の典拠はデジタル化され、書き起こしが次に掲載されている。https://lucascranach.org/archival-documents/DE\_ThHStAW\_EGA\_Reg-Bb-4361\_44r [2020. 11. 29 閲覧].

14) こうした作例は次のサイトを参照のこと。https://lucascranach.org/DE\_KSW\_G7 および https://lucascranach.org/DE\_KSW\_G8 [2020. 11. 29 閲覧].

も、ヨハン・フリードリヒ寛大侯<sup>15)</sup>はザクセン選定侯就任に際して、彼の地位の公的な承認と神聖ローマ皇帝からの特権を授かるために努力しなければならなかった。彼は前任者の功績を強調し、おそらく他の宮廷への贈り物として利用された板絵を用いてこれを広めることで、自身の後継者としての権利の正当性を証明しようとしたのである。

明らかにもっと贅沢な形ではあるが、同じような意図から 1532 年から 34 年の間に制作されたのが《選帝侯の三連画》(図 14) である。今日ハンブルク美術館に所蔵されており、フリードリヒ賢明公とヨハン不変公の肖像と並んで、依頼主であるヨハン・フリードリヒ寛大公の肖像が描かれている。新しい選帝侯は再び彼の前任者への記念を強調しているが、これは最終的に自分自身をこの伝統の中に組み入れるためであった。こうして彼は、自らがザクセン選帝侯という連年の次の継承者であることを示そうとしているのである。

しかし、私がここで問題としているのは政治的な受容のレベルの話ではなく、むしろ絵画形式に関するものである。注目すべきは、我々がここで目にしているのは 1530 年代初頭に作成された「三連祭壇画<sup>トリプティック</sup>」だということである。これは何よりも礼拝に使用するために制作された絵画形式であった。まさにこの関連から、これは政治的発言を際立たせる効果を狙うには最適であり、ハンブルクの作例も該当する。この厳粛で宗教的な三連祭壇画の形式それ自体が、家系図の正当性を最大限に強調しているのである。

ハンブルクの三連祭壇画から次のことが明らかになった。それはヨハン・フリードリヒにとって三連画という昔ながらの形式が、この時代に新たな内容を伴って再び利用可能となったことである。世俗化という回り道を経て礼拝という文脈に組み込まれるこの絵画形式は選帝侯のもとで再び「宮廷に」ふさわしいものとなった。

しかし、他の要因についてもここで触れておこう。エルネスティン家による

15) この三連祭壇画の三つのパネルの記入については次を参照のこと：[https://lucascranach.org/DE\\_HKH\\_HK-606a](https://lucascranach.org/DE_HKH_HK-606a); [https://lucascranach.org/DE\\_HKH\\_HK-606b](https://lucascranach.org/DE_HKH_HK-606b); [https://lucascranach.org/DE\\_HKH\\_HK-606c](https://lucascranach.org/DE_HKH_HK-606c) [2020. 11. 29 閲覧]





図 14 ルーカス・クラナハ（父）《選帝侯の三連画》

油彩画、ハンプルク、クンストハレ、1532 年、69 × 134 cm

祭壇画の支援が 1517–18 年に途切れようとも、この時代を通じてクラナハ工房への祭壇画の発注は途切れることはなかった。ルターの宿敵でカトリックの大司教であったアルブレヒト・フォン・ブランデンブルクによる、ハッレの慈善教会のための大規模な祭壇画注文はよく知られた例である。

1520 年から 1525 年にかけて、クラナハ工房はハレの慈善教会に聖人画やキリスト受難の祭壇画群を提供しており、これらの作品は全部で 142 枚の板絵で構成されていて<sup>16)</sup>、そのうちの一枚は《マグダレナ祭壇画》（1520/25 年）である<sup>17)</sup>。選帝侯側の「祭壇画への回帰」は、選定侯の宮廷お抱え絵師であり、終生祭壇画の発注を受けていたクラナハとその工房には当てはまらない。

それにも関わらず次のことを押えておかなくてはならないであろう。すなわ

16) Tacke 1992 を参照のこと。

17) 祭壇画の個々のパネルは今日ミュンヘンとアシャッフエンブルクの美術館に収蔵されている。cda: [https://lucascranach.org/DE\\_MSA\\_DepKKPA23-2009](https://lucascranach.org/DE_MSA_DepKKPA23-2009); [https://lucascranach.org/DE\\_MSA\\_DepKKPA24-2009](https://lucascranach.org/DE_MSA_DepKKPA24-2009); [https://lucascranach.org/DE\\_BStGS\\_1043](https://lucascranach.org/DE_BStGS_1043); [https://lucascranach.org/DE\\_BStGS\\_1045](https://lucascranach.org/DE_BStGS_1045); [https://lucascranach.org/DE\\_BStGS\\_1046](https://lucascranach.org/DE_BStGS_1046); [https://lucascranach.org/DE\\_BStGS\\_1047](https://lucascranach.org/DE_BStGS_1047); [https://lucascranach.org/DE\\_BStGS\\_9783](https://lucascranach.org/DE_BStGS_9783)

ち、祭壇画への回帰を模索する一般の芸術動向、つまり 1529 年に《律法と福音》の板絵の登場でルター派の文脈において新たに板絵が地位を得たことと並んで、1532 年から 34 年にかけて「多翼式祭壇画」が復権してきたことが、最終的に《シュネーベルク祭壇画》の誕生を可能にしたということである。

宗教改革運動が地盤を確立し、もはや敵対するカトリックの立場からの離反が改革の主たる動機ではなくなった時点で初めて、それまで忌避された絵画形式が復権する道が開かれた。特筆すべきは——そしてこの点が私にとっては重要なポイントであるが——ヨハン・フリードリヒ寛大公の課題を、ようやくルター派領主の第二世代がその担い手として引き受けることができたことである。1503 年に生まれたヨハン・フリードリヒ寛大公（1554 年没）の宗教改革とのつながりは、彼の父ヨハン不変公（1468-1523 年）や叔父のフリードリヒ賢明公（1463-1525 年）の場合とは異なり、若い時期にすでに芽生えていた。すでに早い段階からルターの教義はヨハン・フリードリヒの血と肉となっており、このことは多くの資料が証言している。フリードリヒ賢明公とヨハン不変公が人生の晩年において、彼らの信仰のあり方を大きく転換させた宗教改革の大変動に直面したのに対して、ヨハン・フリードリヒ寛大公は幼くして新教と接触したために、その信仰を実践に転換することは前の世代の選定侯たちよりもはるかに容易であったに違いない。このことは、1521 年に生まれたザクセン＝コーブルク公ヨハン・エルンスト（1553 年没）にはより一層該当するであろう。

祭壇画の復権の理由は政治的な状況からも読み取ることができる。公的な空間におけるその重要な位置付けによって《シュネーベルク祭壇画》のような大規模な祭壇画は神学的な典礼に関する内容の伝達と並んで、政治的なプレゼンスに相応しい地位を提供するものとなった。こうしたことはヨハン・フリードリヒ寛大公やザクセン＝コーブルク公ヨハン・エルンストの公に向けた絵画空間における支配者としての存在から理解することが可能である。

シュネーベルクは 1485 年の「ライプツィヒの分割」以降、ヴェッティン家のアルベルティン系とエルネスティン系による共同統治下にあった。だが、

1485 年の分割直後から既に共同統治には不協和音が鳴り響いていた。両家系は定期的にシュネーベルクに市参事会員を送って支出をコントロールし、共同での決定を試みたが、宗教改革によって交渉での立場争いは更に激化した。この対立によって最終的に「グリンマの協定」が必要となり、1531 年には形式的に支配権がエルネスティン家の手に渡った。それが正式に実現したのは 1533 年のことである。銀山からの収益は引き続き分配されたが、ヨハン・フリードリヒ寛大公はこの状況を改革派の勝利と捉えることができた。両家系にとって大きな財源となるシュネーベルクがついに無条件に新教派の直轄に入ったからである。

こうした背景から、シュネーベルクの街を支配する聖ヴォルフガング教会内陣という公空間の最も重要な位置に置かれた《シュネーベルク祭壇画》は、「律法と福音」の絵でもって神学的な次元だけでなく、とりわけ政治的な次元においても綱領的なものとなった。誰の目にも明らかなのは、アルベルティン家とエルネスティン家の統治者間での宗派的な争いが今や新教派に有利な結果となったということである。《シュネーベルク祭壇画》が聖堂空間を政治的レベルでも占拠していることは明白である。支配権は宗教改革の図像プログラムと同時に、両領主の肖像画を置くことで強調された。《シュネーベルク祭壇画》の中のヨハン・フリードリヒ寛大公とザクセン・コーブルク公ヨハン・エルンストは新教派に属する謙虚で信心深い支配者として描写され、ここでは支配者の最高の美德の姿として表現されているのである。

## おわりに

次世代の選帝侯たちは、《シュネーベルク祭壇画》の祭壇衝立ての形式の中に嵌め込まれた「敬虔な支配者」の姿を通じて、フリードリヒ賢明公（在位 1486-1525 年）とヨハン不変公（在位 1525-1532 年）を起点とする家系の中に自らを参列させることができた。《シュネーベルク祭壇画》の依頼主二人は、同じ祈りの姿勢でそれぞれ両翼の下方の隅に描かれている。

このエルネスティン家の支配者たちの肖像画の形式は約 22 年にわたって続き、二つの世代をまたいで一つの継続性を生み出した。フリードリヒ寛大公（在位 1532–1547 年）とザクセン・コーブルク公ヨハン・エルンスト（在位 1525–1532 年）は、伝統的な図像プログラムを使って暗黙のうちに一つの家系の系譜学的な連続性を強調することを望んでいた。

この特殊な図像形成はルーカス・クラナハ（父）がすでに 1505 年からエルネスティン家の宮廷画家の役職を得て、それから 50 年近く同家に仕えたことで可能となった。一つの絵画形式の継続性を使ってクラナハと彼の工房は、依頼主たちを彼らの先祖たちの、その手本とすべき敬虔さへと確実に繋げることを可能にしたのであった。

#### データバンク

VD 16

Verzeichnis der im deutschen Sprachbereich erschienen Drucke des 16. Jahrhunderts: <https://www.bsb-muenchen.de/sammlungen/historische-drucke/recherche/vd-16/>

cda

Cranach Digital Archive: <https://lucascranach.org>

#### 参考文献

Böhlitz 2005

Böhlitz, Michael: Altargemälde von Lucas Cranach dem Älteren, Lucas Cranach dem Jüngeren und ihren Schülern im Chemnitzer Raum, in: Marx, Harald/Mössinger, Ingrid (Hg.): Cranach, (Chemnitz, Kunstsammlungen, 13. Nov. 2005 - 12. März 2006), Chemnitz 2005, S. 18–39.

Bonnet/Görres 2015 Bonnet, Anne-Marie/Görres, Daniel: Lucas Cranach d. Ä. Maler der Deutschen Renaissance – Die Meisterwerke, neue Ausg., München 2015.

Erichsen 2015

Erichsen, Johannes: »Gesetz und Gnade«. Versuch einer Bilanz, in: Syndram, Dirk/Wirth, Yvonne/Zerbe, Doreen (Hg.): Luther und die Fürsten. Selbstdarstellung und Selbstverständnis des Herrschers im Zeitalter der Reformation, (Aufsatzband), 2 Bde., Dresden 2015, S. 97–113.

Fleck 2010

Fleck, Miriam Verena: Ein tröstlich gemelde. Die Glaubensallegorie „Gesetz und Gnade“ in Europa zwischen Spätmittelalter und Früher Neuzeit, (Studien zur Kunstgeschichte des Mittelalters und der frühen Neuzeit, 5), Korb 2010.

Görres 2007

Der Cranach-Altar der Stadtkirche St. Peter und Paul in Weimar und sein Betrachter. Eine Studie zum Medium „Bild“ im Kontext der Reformation, in: Sonderdruck „Deubner-Preis 2006“, Köln 2007, S. 19–34 [Online: [http://www.deubner-stiftung.de/homepage\\_deubner\\_stiftung/kultur/deubner\\_preis\\_aufsaeetze/deubner\\_preis\\_2006\\_goerres.pdf](http://www.deubner-stiftung.de/homepage_deubner_stiftung/kultur/deubner_preis_aufsaeetze/deubner_preis_2006_goerres.pdf), 29.11.2020]

Görres 2017

Görres, Daniel: Der Mönch und der Maler - Luther und Cranach als Vermittler eines neuen Glaubens, in: Heydenreich, Gunnar/Görres, Daniel/Wisner, Beat (Hg.) : Lucas Cranach der Ältere. Meister - Marke - Moderne, (Düsseldorf, Museum Kunstpalast, 8. April - 30. Juli 2017), München 2017, S. 45–51.

Koeplin 2006

Koeplin, Dieter: Zu Holbeins paulinischen Glaubensbild von Gesetz und Gnade, in: Müller, Christian/Kemperdick, Stephan (Hg.) : Hans Holbein d. J. Die Jahre in Basel 1515 - 1532, (Kunstmuseum Basel, 1. April - 2. Juli 2006), München 2006, S. 79–95.

Pöpper 2011

Pöpper, Thomas: „... Was wir eigentlich und notwendig von dem Altaren wissen und halten sollen“. Synopse und Agenda der Forschung, in: Pöpper/Wegmann 2011, S. 21–55.

Pöpper/Wegmann 2011

Pöpper, Thomas/Wegmann, Susanne (Hg.) : Das Bild des neuen Glaubens. Das Cranach-Retabel in der Schneeberger St. Wolfgangskirche, Regensburg 2011.

Pöpper 2017

Pöpper, Thomas (Hg.) : Cranach in Zwickau. Das Retabel in der St. Katharinenkirche: Einführung, Aufsätze, Quellen, Fotodokumentation, Konservierung, 1. Auflage, Regensburg 2017.

Reinitzer 2006

Reinitzer, Heimo: Gesetz und Evangelium. Über ein reformatorisches Bildthema, seine Tradition, Funktion und Wirkungsgeschichte, 2 Bde., Hamburg 2006.

Tacke 1992

Tacke, Andreas: Der katholische Cranach. Zu zwei Großaufträgen von Lucas Cranach d. Ä., Simon Franck und der Cranach-Werkstatt (1520–1540), (Techn. Univ., Diss.--Berlin (West), 1989), (Berliner Schriften zur Kunst, 2), Mainz 1992.

Weniger 2004

Weniger, Matthias: „Durch und durch lutherisch“? Neues zum Ursprung der Bilder von Gesetz und Gnade, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 55, 2004, S. 115–134.

図版出典

Gunnar Heydenreich, Cranach Digital Archive: 図 1–14.