総論　ドイツ版画の諸相
――その始まりから近世まで

保井亜弓

一、版画の誕生と近世までの諸技法

版画とは何か、町田市立国際版画美術館が編纂した『版画の技法と表現』によれば、「版（ひいては型）をもとにして、別の素材にその図像や文字を写したもの」と定義されている[1]。このように型を使った複製は、古くは古代アッシリアの円筒印章にまで遡ることができ、また今日でも目にすることができる封蝋の印章にも同様の原理が見いだされる。版木の使用は、一四〇〇年頃に書かれた、チェンニーノ・チェンニーニの『絵画術の書』に記されているように[2]、布を支持体としたものがより早く現れているものの[3]、東方からイベリア半島を経由してその製法が伝わった紙に印刷されるようになることで、ヨーロッパに「版画」という新たなマスメディアが誕生したといえるだろう。

近世までの主な版画技法は、木版画、エングレーヴィング、エッチングである。木版画は凸版、エングレーヴィングとエッチングは凹版であり、金属板を用いる[4]。凸版では、描線を残して他の部分を削り取り、その描線上に、インクをのせて刷る。初期にはナイフのような道具で手摺りをしていたが[5]、活版印刷術が発明されると、それと同様のプレスを用いて印刷されるようになる。凹版の場合は、板に刻んだ溝にインクを詰めて、ローラープレスを用いて高い圧をかけ、紙に画像を写し取る[6]。

木版画、エングレーヴィング、エッチングという技法は、それぞれ異なる職種から発達した。すなわち、木版画は木彫に、エングレーヴィングは金工に、エッチングは武具制作に関連している。最初に登場したのは木版画であり、それがいつ、どこ

で発生したのかは不明である。しかしながら、現存する最古の作品群は、広くヨーロッパにわたりほぼ南方のドイツ語圏地域のものと考えられ、年代は、近年の研究では一四二〇年代とされている[7]。エングレーヴィングは、金工師が用いていたビュランという彫版用具で、銅板を直接彫る技法であり、現存する最も早い作例は、ラインラント地方のカルタ札のマイスターの作品である。その画像が装飾に使用されている写本の年代から、一四三〇年代後半から一四四〇年頃の作とされている[8]。エッチングは、鉄や鋼鉄の武具を、腐蝕液で装飾する技法を応用したもので、アウクスブルクの武具職人であったダニエル・ホプファーが、おそらく一四九〇年代半ばにはじめてこれを平らな板にして紙に刷った[9]。

それぞれの技法は、線の特徴も異なっている。木版画の線は概して太く、力強い。一方エングレーヴィングの線はより繊細で、細かな表現をすることが可能である。エッチングの線は太さが均一で、エングレーヴィングのような鋭さがなく荒いが、より自由に早く制作することができる。

とくに木版画とエングレーヴィングの技法の発展において、アルブレヒト・デューラーの存在は大きい。デューラーは木版画を芸術の域に押し上げたと言われており、またエングレーヴィングの技という点でもひとつの頂点を極めた。デューラーの版画の影響は、広くヨーロッパの南北に及び、コレクターもとりわけ彼の版画を収集した。しかしながら、この総論では、版画の芸術的な側面以外にも注目していくため、あえてデューラーには多く言及しないこととする。

二、木版画における色彩 ――キリストの聖血

絵画空間の中に版画が登場する例はいくつか知られている。たとえば、ペトルス・クリストゥスによる祭壇画翼部の寄進者夫婦の像。像主の名は不明である。女性の後方の壁に版画が貼られている（図1、2）。版画にあらわされているのは、三つの冠を持つことで識別されるハンガリーの王女、聖エリーザベトである。ペーター・シュミットは、男性の画面に対して祈祷の際に靴を脱ぐ習慣はないことを指摘し、また祭壇画を注文できる裕福な家の壁に版画が貼られていることに疑問を呈して、聖女は寄進者の地位に相応であるものの、粗末な版画はむしろ謙虚さを示し、絵画は必ずしも版画が使用された歴史的事実を反映してはいないと論じた[10]。一方ダヴィッド・エアフォードは、もし寄進者の女性の名がエリーザベトならばこの場にふさわしく、仲介役の聖人のごとく機能していると主張する[11]。版画が画中に描かれたのは単なる偶然ではなく、何か意味があると考えるのが妥当であろう。さらに、当時の版画がこのように壁に貼られていたことは、他の作例からも確認できる。壁だけではなく、マントルピースや扉にも版画は貼られていた。しかし、それらの版画は現存することはなく、失われてしまってい

る。現存する初期版画で、その当時の姿を留めているのは写本に貼られた版画である。一枚刷り版画として残っている作例も、写本からはがされたものが多い。本章では木版画に施された彩色、とくに赤色を取り上げる。赤色はキリストの血の色、心臓の色でもある。そこから中世末期の人々の信仰心に、版画がどのように作用したかを見てみたい。



図1　ペトルス・クリストゥス《男女寄進者像》板、油彩



図2　女性寄進者像の部分（ハンガリーの聖エリーザベト）

最初の作例は《磔刑》の木版画である（図3）[12]。磔にされたキリストを中心に、気絶する聖母、聖ヨハネ、女性と男性が描かれている。この作品でもっとも特徴的なのは、釘と槍による傷からの血に加えて、キリストの体中に夥しい傷と血が加えられていることである。このイメージの中心をなしているのは、まさにこのキリストの傷と血である。よく見ると、釘と槍の傷から出ている血の色と身体の血の色は明らかにに異なっている（図4）。つまり、絵師が付けた彩色に、最初の所有者がさらに彩色を加えたのだと考えられる。その上この所有者は、血しぶきをマリアの頭部や女性の光輪に付け加えている。この追加された血の色は、写本の朱書き文字に用いられる赤インクであるため、この版画も写本に貼られていたものだと考えられる。中世の人々が、キリストの傷や血の滴りに大いに関心をも



図4　図3の部分



図3 《磔刑》木版画、手彩色

っていたことはよく知られており、しばしばその数までもが具体的に示される。よく知られているのは五四七五という傷の総数である。これは、一年間の間毎日一五回「主の祈り」と「アヴェ・マリアの祈り」を唱えた数である。また、血の滴の数は、五四万七五〇〇とされる。これは同様に一五年間毎日一〇〇回「主の祈り」と「アヴェ・マリアの祈り」を唱えた数である[13]。この版画の所有者もこうした信仰心にかられて、キリストの身体に傷を加えたに違いない。

次の作例は、一見奇妙なイメージを示す小型の木版画である（図5）[14]。中央に赤いマンドルラ形があり、その中には、三本の釘が刺さったハート型が上部に見える十字架が見える。両

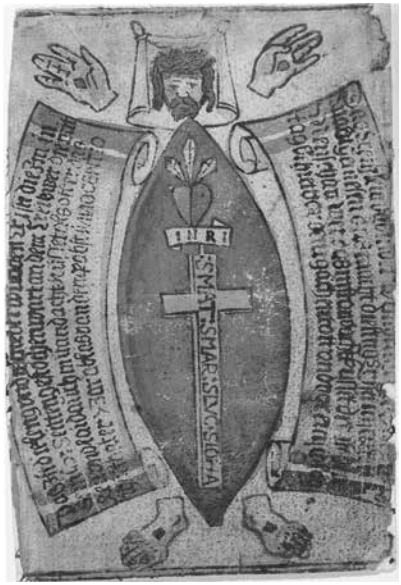


図5 《キリストの身体と脇腹の傷の尺度》木版画、手彩色

脇には銘帯があり、上下の四隅には傷を示した両手と両足のみが示されている。マンドルラ形の上にはヴェロニカの聖顔がある。赤いマンドルラ形はキリストの脇腹の傷であり、このイメージはばらばらにされたキリストの五つの傷を示している。キリストの五つの傷は広く信仰されていた。しかしこの版画はそれのみを示しているのではない。銘帯のテクストによれば、これはキリストが脇腹を刺された傷と同じ幅と高さとなっている。つまり「実物大の傷跡」だというのである。さらに、中の十字架は四〇倍するとキリストの身体の大きさになるという。この版画は単なる礼拝の対象ではなく、傷ついたキリストの姿を具体的にイメージさせるのである。信者は、まさに身体的な感覚を伴ってこの版画を理解したのだろう。銘帯のテクストには「信心をもって口づけする者は、それを行なう毎に教皇イノケンティウスより七年の贖宥を与えられるであろう」、また「突然の死や不幸を免れるであろう」などと書かれており、贖宥状として機能していたことがわかる。


図6 《聖心》木版画、手彩色

同様に触覚的に訴えかける木版画の例として、ニュルンベルクの人文主義者で、最も早い版画コレクターの一人としても知られる、ハルトマン・シェーデルの蔵書に貼られた、ハート型のキリストの心臓をとりあげる（図6）[15]。赤く彩色された心臓には、斜めの切り込みが入っており、その上に「この槍で突かれた心臓は、われらが主キリストのもの」と書かれている。この種の図像はドイツ語で**Speerbilder**（槍の図）あるいは**Speerbildichen**（槍の小図）と呼ばれ、さまざまなかたちの心臓を表したもので、切り裂かれた傷が示されている。この版画は片側だけが貼られており、裏を見ることができる。そこにもまた赤いしみのような彩色が認められる。紙の画像は、実際に切り開かれていることでキリストの脇腹の傷と重なり、さらに赤い血の色によって生々しいキリストの肉体へと変貌するのである。

初期木版画の作者はほとんどが未詳であるが、稀に名前が知られている場合がある。レーゲンスブルクまたはニュルンベルクで活躍したとされる、カスパーもその一人である。現在はミュンヘンのバイエルン州立図書館に所蔵される、インゴルシュタットのフランチェスコ会修道院からもたらされた写本の中に彼の木版画が見いだされる。写本の表紙の裏に《ぶどう搾り



図7　マイスター・カスパー(?)《葡萄搾り器のキリスト》木版画、手彩色



図8　マイスター・カスパー《聖痕を受ける聖フランチェスコ》木版画、手彩色

器のキリスト》（図7）[16]、裏表紙の裏に《聖痕を受ける聖フランチェスコ》（図8）[17]の木版画が貼られている。「聖痕を受ける聖フランチェスコ」の図像では、聖人の前に現れたキリストの傷と聖フランチェスコが受けた聖痕が線で結ばれるものと、線が描かれないものがある。この《聖痕を受ける聖フランチェスコ》では、もともとは線がなかったところを、彩色の段階で赤い線でつないでいる。画面下には、聖人に対して、自分のために神に祈ってくれるよう願う祈祷文とカスパーの名が刻まれている。

一方「ぶどう搾り器のキリスト」は、聖アウグスティヌスが、旧約聖書の民数記とイザヤ書[18]を根拠として「イエスは約束の地のぶどうの房であり、そのぶどうは搾り器の下に据えられた」としたことに由来している[19]。この喩えは繰り返し用いられてきたが、聖体拝領に結びつけられるこの図像が表現されるのは中世末期になってからである。この木版画では、四福音記者のシンボルに囲まれて、脇腹の傷を指さすキリストがぶどう搾り器で自らを圧搾している。天上には父なる神が天使を伴って現れており、キリストの傍らでは、マリアが祈りを捧げている。それぞれに銘帯があり、中でもルカの銘帯は直接信者に訴えかけている。「人間たちよ、見るがよい。高貴なキリストが我らの罪のためにどれほど自らを犠牲にしているかを。」注目すべきは、右下のマタイのシンボルである天使で、書物を開いて、ぶどう酒＝キリストの血の入った聖杯にペンを差し込んで

いる。キリストの身体と血を、写本の羊皮紙とインクに喩えることは中世で広く行われていた[20]。ここでは、文字通り天使はぶどう酒＝キリストの血のインクで書物を書こうとしている。

次は少し時代を下って、一六世紀の例を見てみたい。ゼーバルト・ベーハムによる一五二〇年頃制作の《キリストの頭部》である（図9）[21]。キリストの顔をほぼ原寸大で描いたこの作品は、施された彩色によってより生気を帯びている。茨の冠などにはステンシル、つまり型紙が用いられている。注目すべきは、血の滴りが描写的に描かれている、ということである。木版画そのものにも、キリストの額にわずかな血の滴の表現はあるものの、それに加えて赤い色の血を滴らせ、それは顔の下まで落ちている。一方ではステンシルを用いて機械的に彩色しながら、キリストの血はあくまでも滴として描かれなければならないのである。



図9　ゼーバルト・ベーハム《キリストの頭部》、木版画、手彩色（一部ステンシル使用）

三、木版画における色彩二――キアロスクーロ木版画と金銀刷り

前章では、木版画に色彩を与えるもっとも容易な方法である手彩色の作例を見てきた。ここでとりあげるのは、同じ木版画の色彩でも多色印刷によるもので、技術的な問題が重要になる。キアロスクーロ木版画とは、同系色の明度の異なる色版を、薄い色から濃い色へと重ねて刷るヨーロッパ独自の多色木版画である。金銀刷りとは、黒インクの他に金銀箔、あるいは金銀のインクを用いて刷る多色木版画技法である。

版画における色彩という点では、一四六〇年代にマイスターESによる、色地の紙に白インクで刷られたエングレーヴィング[22]の例があり、木版画でも黒以外の単色で印刷された作例が知られている[23]。

さらに、木版画の多色化は、活版印刷における多色印刷技術の発展とも大いに関連していることを忘れてはならない[24]。文字印刷については、すでに最初のグーテンベルク聖書において、朱書きが印刷で行われており、一四五七年には、異なる色をはめ込むジグソー印刷が行われ、後にはそれを塗り分けて二色にするア・ラ・プペの技法も使われている[25]。しかし多色印刷のさらなる発展を可能としたのは、見当を用いた多色版画の発明である。これに貢献した人物としてアウクスブルク出身の印刷者エアハルト・ラドルトがあげられる。彼はヴェネツィア

で工房を構え、一四八二年にはユークリッドの書物の献呈文に金刷りを試みた。また、見当で色版を合わせる技術も成功させ、一四八五年までには三色刷りを行っていた。翌一四八六年にラドルトはアウクスブルクに呼び戻され、さらに多色刷りを進めて五色刷りの画像を出版している。これらは異なる色を配置する多色木版画である。アウクスブルクに戻ったラドルトと仕事をしていたハンス・ブルクマイアーは、キアロスクーロ木版画の発明に直接関わることになる。

キアロスクーロ木版画の手法は、色地の紙に素描を描いて白いハイライトを施す、いわゆる「キアロスクーロ素描」を模したもので、その先駆けとしては、一五世紀末に活躍したマイア・フォン・ラントフートのエングレーヴィングがある。彼の作品は多くが色地の紙に刷られ、白の、さらには黄色のハイライトが、手彩色で施されている[26]。

この黄色、白のハイライトを金あるいは銀に代えて刷ったものが、キアロスクーロ木版画の前段階となる。それはルーカス・クラナハとブルクマイアーが競い合うようにして制作したものであった[27]。一五〇七年にクラナハが制作したその作品は、大英博物館が所蔵する青地の紙に黒と金で刷られた《聖ゲオルギウス》（図10）であるとされる。これを見た、神聖ローマ帝国皇帝マクシミリアン一世の芸術アドヴァイザーであったコンラート・ポイティンガーは、翌一五〇八年にブルクマイアーに「羊皮紙に金と銀で刷った」作品を作らせた。ブルクマイアーの作品は《マクシミリアン一世騎馬像》と《聖ゲオルギウス》の対作品であり、四点の金銀刷りが現存している。オックスフォードのアシュモリアン美術館に所蔵される赤地の紙に黒と金と銀で刷られた《マクシミリアン一世騎馬像》と、青地の紙に黒と銀で刷られた《聖ゲオルギウス》。羊皮紙に刷られたものとしては、シカゴのアート・インスティテュートに所蔵される黒と金で刷られた《マクリミシアン一世騎馬像》（図11）、ベルリン国立美術館版画素描館に所蔵される黒と金と銀で刷られた《聖ゲオルギウス》（図12）がある。クラナハとブルクマイアーの作品は、ハイライトを金や銀の色版で表現する多色木版画であった。



図10　ルーカス・クラナハ《聖ゲオルギウス》多色木版画２版



図12　ハンス・ブルクマイアー《マクシミリアン一世騎馬像》羊皮紙、多色木版画２版



図11　ハンス・ブルクマイアー《聖ゲオルギウス》羊皮紙、多色木版画２版

そして、ブルクマイアーの作品はさらに次の段階に進むことになる。すなわち、ハイライトの色版ではなく、陰刻を施した色版が加えられたのである（図13）。これをもってキアロスクーロ木版画が誕生することになるが、そこには、おそらくネーデルラント出身の優れた彫り師ヨースト・デ・ネッガーの存在があった。画面には、デ・ネッガーの名が加えられている。さらにブルクマイアーは、輪郭線を描く黒の版を用いずに、三版で巧みなキアロスクーロ木版画を制作した（図14）[28]。キアロスクーロ木版画の手法は、すぐにも他のドイツの版画家たちに用いられるようになり、さらにイタリアやネーデルラントにも伝わった[29]。



図13　ハンス・ブルクマイアー／ヨースト・デ・ネッガー《マクシミリアン一世騎馬像》、キアロスクーロ木版画２版



図15　ヨースト・デ・ネッガー（デューラーにもとづく）《マクシミリアン一世の肖像》多色木版画2版、手彩色



図14　ハンス・ブルクマイアー《パウムガルトナーの肖像》キアロスクーロ木版画3版

クラナッハやブルクマイアーが用いた金や銀のハイライト、そして羊皮紙という素材は、中世の豪華な写本を連想させる。金刷りという点でみると、デ・ネッガーがデューラーの木版画にもとづき彫ったとされる、《マクシミリアン一世の肖像》に金の色版を加えて手彩色された刷りがあり、ゴータとバンベルクの美術館に所蔵されている（図15）[30]。金は金羊毛騎士団のネックレスや帽子のバッジなどに用いられており、使用された金の色版の版木はヴィーンの美術史美術館に現存している[31]。これが刷られたのはおそらく一五一九年のマクシミリアンの死後だと考えられている。

同様の金刷りに、大英博物館所蔵のスペイン王の紋章を伴った《カール五世の肖像》（図16）[32]がある。下絵がハンス・ヴァイディッツに帰されているこの刷りは、近年の調査によれば、



図16　ハンス・ヴァイディッツ／ヨースト・デ・ネッガー《カール五世の肖像》、羊皮紙、多色木版画2版、手彩色

黒と金で刷られ、手彩色が施されている。さらに、これは羊皮紙に刷られ、「アウグスブルクのヨースト・デ・ネッガー一五一九」という文字がみえる唯一の刷りである。活字は、アウクスブルクの印刷者ジグムント・マックスとマルクス・ビルズンクのもので、大英博物館の刷りは、下の銘文によれば、その君主が神聖ローマ帝国皇帝の肩書きをそなえていることが示されている[33]。その後におそらくこの版画にもとづき、スペイン王の紋章に代わって神聖ローマ帝国の紋章が加えられた一五一九年の年記のある作品があるため[34]、大英博物館の刷りは、一五一九年六月二八日の帝位継承直後に刷られたものだと考えられる。《カール五世の肖像》も、《マクシミリアン一世の肖像》と同じく、金は装飾品や円柱装飾などに使われており、同様の金の色版を用いた可能性がある。また、ヴァイディッツには一五二〇年にザルツブルクの枢機卿で大司教であるマティアス・ランク・フォン・ヴェレンブルクの盾型紋章を、金を含めた七色で刷った作品（図17）[35]があるが、それはさきほどの印刷者マックスとビルズンクが出版した書物の扉を飾っている。おそらくこの版木の彫り師はデ・ネッガーであり、刷りも彼が行ったのではないか、と考えられている[36]。

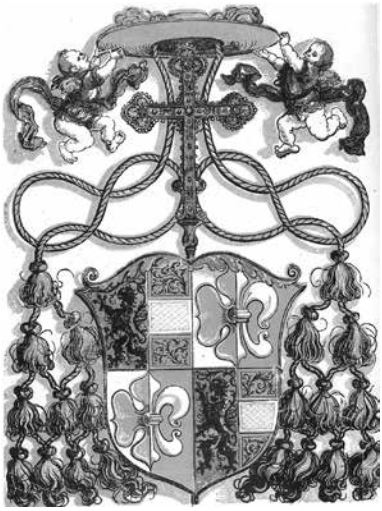


図17　ハンス・ヴァイディッツ《マティアス・ランク・フォン・ヴェレンブルクの盾型紋章》1520年、多色木版画7版

キアロスクーロ木版画は手間のかかる技法であり、またとくに高価な素材を用いた金銀刷りは、版画といえども大量生産されるのではなく、むしろ贅をつくしてわずかに刷られ、ごく限られた人々に向けて制作されたものであった。この木版画印刷における革新的な発明には、優れた芸術家と、それを注文し、鑑賞するエリート階層の存在があった。とりわけ木版画の場合、下絵を描く画家と彫り師は別であることが一般的であり、ここでは天才的な彫り師デ・ネッガーが重要な役割を演じていた。彫り師はしばしば刷り師でもあり、どのような刷りを行うかは、注文主の意向に即していることは明らかだが、制作それ自体は、木版画の下絵を描く画家よりも、むしろ刷り師にゆだねられていたといえるだろう。

四、一五世紀のエングレーヴィングにおける注文主と受容者

一五世紀の版画作品では、いつ何のために注文されたのか、ということは多くの場合わかっていない。しかしマイスターESによる《アインジーデルンの聖母》の三作品は、それが確認できる最初の作例である。これらの作品は大きさが異なり、「大 grosse」「小 kleine」「最小 kleinste」の《アインジーデルンの聖母》[37]と呼ばれている。共通するのは、一四六六年の年記が記され、建築の中に聖母子と聖ベネディクトゥスと天使、そして聖ペテロの交差した鍵の印があらわされている点である。「小」では、鍵印の上に教皇の三重冠、そして聖三位一体を示す父なる神とキリストと精霊の鳩が加えられ、アインジーデルンの天使の祝福を示す銘文がみえる。「大」(図18)では、さらに奏楽の天使たちと巡礼者たちの姿が示され、Eの文字が刻まれている[38]。



図18　マイスターE.S.《アインジーデルンの聖母(大)》、エングレーヴィング

アインジーデルンのベネディクト派修道院は、現在はスイスの、コンスタンツ近くに位置し、中世、ルネッサンス期にもっとも多くの巡礼者を集めていた修道院のひとつである。九世紀に隠世修道士であった聖マインラドゥスが聖母礼拝堂を建立したが、彼は正式な礼拝堂の献堂式を見る前の八六一年に二人の盗賊に殺された。

伝説によれば、礼拝堂は九四八年九月一四日に人ではなく神により聖別された。後に聖人になったコンスタンツの司教コンラートが儀式を予定していた前の晩に、礼拝堂で祈っていると、不思議な天使の声を聞いた。翌日彼が儀式を行おうとすると天使の声ですでに神により聖別されていると告げられた。あるいはキリスト自身が聖別したという話も伝わっている。この奇跡を教皇レオ八世が認めた九六四年の勅書(ただしこの勅書は一二世紀の偽書とされる)は、礼拝堂を訪れる巡礼者に贖宥を保証している。一四六六年の記念祭には、一四日間で一三万人以上の巡礼者が訪れたという。

作品に戻ると、大きさの違いは、当然ながら値段の違い、つまり購買層に対応していたと考えられる。現存している刷りは、「大」が一三枚、「小」が六枚、「最小」が三枚である。ここでも、

もっとも豪華な「大」がより多く保管されてきたことがわかる。実際、現在バーゼル美術館に所蔵される《アインジーデルンの聖母（大）》は、当地の大コレクターであったアマーバッハ家のコレクション目録に記されているものと同定されている[39]。このコレクションを主に築いたのは一五三三年生まれのバジーリウス・アマーバッハであるが、アマーバッハ家は十五世紀第四四半世紀にはバーゼルで印刷業を営んでいた[40]。この版画は当家に代々伝わっていたものかもしれない。

ここで重要なのは、マイスターＥＳは、おそらく修道会から依頼され、一四六六年のアインジーデルンの記念祭のためにこれら三種類の版画作品を制作した、ということである。特定の場所や年に結びつけられる版画はこの当時きわめて稀である。このような記念祭には、巡礼札やバッジなどさまざまな巡礼記念品が用意された。マイスターＥＳの作品もそのひとつであり、それは贖宥を与えるものとして、人々に求められたのである。

次に取り上げるのは、イスラエル・ファン・メッケネムによる聖グレゴリウスの像とも呼ばれる《苦しみの人》（図19）、そして《聖グレゴリウスのミサ》（図21）である。《苦しみの人》では、両手を前で交差させる半身のキリスト像が描かれている[41]。キリスト像の両脇には、イエス・キリストを示すＩＣとＸＣの文字が刻まれ、上方にはギリシア文字に似せて「イエス・キリ



図19　イスラエル・ファン・メッケネム《苦しみの人》エングレーヴィング



図20 《苦しみの人》イコン、モザイク

スト、栄光なる王」という銘文が記されている。そして画面下には、次のような銘文を伴っている。「この像は最初の苦しみの像を手本とした似姿である。その最初の苦しみの像は、ローマの聖十字架聖堂にあるもので、聖なる教皇大グレゴリウスが、彼のところに上から現れたヴィジョンによって描いたものである。」[42]

この手本の像とは、ローマのサンタ・クローチェ・イン・ジェルサレンメ聖堂に現在まで伝わっている、一三世紀末頃の作とされるモザイクのイコンである（図20）[43]。この版画で特筆すべきは、特定の手本が明示されている、ということである。一五世紀末には、サンタ・クローチェのイコンは一万四〇〇〇年以上の贖宥を受けられるということで巡礼者を集めていた[44]。当時この聖堂をまかされていたカルトジオ会士たちは、一五〇〇年の聖年にあたり、とりわけ巡礼者たちを集めたいと考えたに違いない。



図21　イスラエル・ファン・メッケネム《聖グレゴリウスのミサ》、エングレーヴィング

伝説によれば、聖グレゴリウスがミサをあげているとき、キリストが受難具に囲まれて現れたという。この伝説の場面は一五世紀には多く絵画化されており、メッケネムも一〇点の作品を残している。その中には銘文を伴ったものが、四点ある。よく知られているのは、IMのイニシアルと彼が晩年に活躍したボッホルト**Bocholt**の地名が刻まれている作品である（図21）。ここでは、ミサを挙げている聖グレゴリウスの前で、正面を向き両手を胸に当てたキリストが、祭壇上に半身を覗かせているところが描かれている。キリストの背後にみえるアーチの中は、受難具であるアルマ・クリスティでびっしりと埋められている。キリストの脇腹の傷からは血が噴き出し、それは聖餅とともにおかれた聖杯のなかに注がれている。銘文には「誰でもキリストの受難具の前で信心深く、七回の信徒信条とともに、七回の主の祈り、アヴェ・マリアの祈りを捧げる者は、それを行う毎に二万年の贖宥の喜びに授かるだろう。」と書かれており、さらに第二ステートでは、銘文に変更が加えられ贖宥の年が四万五〇〇〇年と改められている[45]。この銘文を読めば、版画を前にして人々が贖宥を求めて祈りを捧げる姿を想像することができるだろう。

五、版画における大きさの問題

版画は、その版や紙の大きさに制限されることなく、複数の刷りを貼り合わせることによって、大きな作品を作ることが可能である[46]。最初に二枚の刷りを貼り合わせたのは、マンテーニャによるエングレーヴィングの《海神の戦い》（図22）であるといわれる。この作品は幅が約八〇センチメートルある。

しかし、この種の大型版画は、エングレーヴィングよりも、むしろ木版画で制作された。早いものでは、ヴェネツィア人ヤーコポ・デ・バルバリによる、一五〇〇年の年記がある六枚の刷りからなる《ヴェネツィア景観図》（図23）がある[47]。鳥瞰図としてヴェネツィアを捉え、これまでにない都市景観図を達成したこの作品は、ヴェネツィア在住のニュルンベルク出身の商人、アントン・コルプによる金銭的援助で発行された。

大型木版画は、ヨーロッパの南北で展開するが、ここではドイツの例を見ていきたい。ドイツにおける大型木版画の発展を促したのはマクシミリアン一世である。彼は、一九五枚の版木による凱旋門をはじめとした壮大な版画プロジェクトをいくつも計画し、デューラー、ブルクマイアー、クラナハ、アルトドルファーといった当代の名だたる画家がこれに参画したことはよく知られている[48]。木版画では、画家だけでなく彫り師も重要な役割を演じている。マクシミリアン一世による数々のプロジェクトは彫り師の育成にも貢献したといえる。その制作には、デ・ネッガー、後にバーゼルで活躍するハンス・リュッツェルブルガー、ニュルンベルクのヒエロニムス・アンドレなど



図22　アンドレア・マンテーニャ《海神の闘い》、2版によるエングレーヴィング



図23　ヤーコポ・デ・バルバリ《ヴェネツィア景観図》6版による木版画

当時のもっとも優れた彫り師が集められ、彼らは助手を使って彫版した[49]。マクシミリアン一世のプロジェクトは未完で残されたものもあるとはいえ、皇帝の死後以降も大型木版画をはじめとした木版画がしばらくの間盛んに制作され続けたのは、こうした彫り師たちの存在があったからこそであろう。

大型版画は、その大きさから直接壁に貼られていたか、あるいは裏貼りをして鑑賞されたのだと考えられる。たとえばゼーバルト・ベーハムが、デューラーのエングレーヴィング《サテュロスの家族》（図24）に着想を得て制作した壁紙がある（図25）。はじめにベーハムの下絵によりサトュロスが画面右に母子が左にいる木版画が作られ、おそらくカウンタープルーフにより別の彫り師が彫版して右の版画が作られた[50]。それらは、文字通りつなげて貼りあわせ壁を装飾した。このように実際に部屋を装飾する版画は、消費され、残ることはない。稀に現存している作例は、たまたま使用されずに保管されたものである。一方、マクシミリアン一世のプロジェクトは皇帝の特別な注文によって制作されたものであるため収集、保存されて現在まで伝えられている。同じ大型版画でも、その運命は大きく異なっている。



図24　アルブレヒト・デューラー《サテュロスの家族》エングレーヴィング



図25　ゼーバルト・ベーハム《ニンフとサテュロスの壁紙》木版画（黒地）

一六世紀のドイツでは、このような大型版画が制作された一方で、ごく小さなエングレーヴィングが制作された。こうした作品を手がけた者は「クラインマイスター」と呼ばれており、ゼーバルトおよびバルテル・ベーハム、ゲオルク・ペンツ、ハインリヒ・アルデグレーファーなど、デューラーの死後から一六世紀半ばまで活躍した世代の版画家たちである。この呼び名はすでに一七世紀から用いられているものの、何らかの集団や流派を表しているわけではない[51]。作品の主題は、キリスト教主題、寓意画、神話主題、農民などの世俗主題など多岐にわたり、連作も多い。彼らの緻密で繊細な作品は、コレクターに向けて制作されたと考えられ、実際その大きさは本に貼って収集するには理想的であったといえる。

たとえば、一六世紀半ばにザクセン地方のハレに住んでいた刺繍師ハンス・プロックが、収集した版画や素描を貼り付けて、二巻本のルター聖書を絵本のように飾ったことはよく知られている（図26）。その第一頁には、上部中央にデューラーによるフリードリヒ賢明公の、下にはアルデグレーファーによるメランヒトンとルターの肖像が貼られ、上部肖像の両脇、画面左には、リューカス・ファン・ライデンによる《パラス・アテナ》、その下にしばしばゲオルク・ペンツと同一視されるマイスターIBによる《葡萄を収穫するプットーたち》、右にはアルデグレーファーによる「惑星」の連作からとられた《マルス》、その下には同じくアルデグレーファーによる《戦闘用の松明を持つマルス》が貼られている。肖像を囲むこれらの版画は単なる装飾ではない。それらは、真の信仰（キリストの血の葡萄搾り器のために葡萄を収穫するプットーたち）のための、知性（アテナ）のもとの改革の闘い（マルス）を示すとされる[52]。

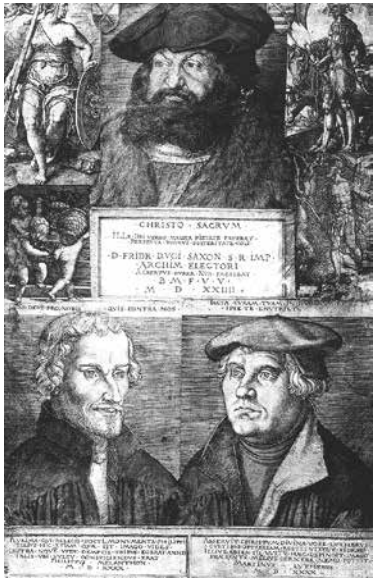


図26　ハンス・プロックの『ルター聖書』、第一頁

また、クラインマイスターのエングレーヴィングは、コレクターズアイテムとしてだけではなく、陶器、木彫などさまざまな工芸品や装飾の手本としても使われたことがわかっている。

六　ドイツ人にとっての版画芸術

版画の歴史を振り返れば、ドイツの果たした役割は大きい。そしてドイツには冒頭でも述べたように偉大な版画家デューラーがいた。ドイツ人にとって版画芸術とはどのようなものだったのだろうか。

一七世紀の最も有名なドイツ人画家であり、理論家でもあったヨアヒム・フォン・ザントラルトは、その『ドイツのアカデミー』（一六七五、七九）において、ジョルジョ・ヴァザーリが著わした、版画の起源にかんする記述に反駁した[53]。よく知られているように、ヴァザーリは『芸術家列伝』（一五五〇、六八）のマルカントニオ・ライモンディ伝の中で、初めての版画史を論じた。そこでは、北方の版画家たちにも触れられているものの、たとえばエングレーヴィングの発明者はマーゾ・フィニグエッラであるとし、それが北方のマルティン・ショーンガウワ

ーに伝わったとしている。また、木版画やエッチングの記述でもイタリア人についてしか述べていない。それに対してザントラルトは、具体的な例を出して、エングレーヴィング、エッチング、木版画の発明者はドイツ人であると主張するのである。エングレーヴィングについては、メッケネムなどを挙げ、エッチングについてはすでにデューラーが行っているとし、木版画は活版印刷に先んじてドイツに広まっていたと明言している。

ヴァザーリに対する批判は、ザントラルトが初めて行ったわけではない。すでに約一〇〇年前にヨハン・フィシャルト Johan Fishart が一五七三年に上梓したオノフリオ・パンヴィニーオ Onofrio Panvinino の『諸皇帝の正確なる肖像』*ACCVRATIAE EFFIGIES PONTIFICVM* のドイツ語訳序文において、ヴァザーリへの反論を述べている。そこでは、フィニグエッラが活躍したのは一四七〇年頃であるとし、ショーンガウワーの師であるルプレヒト・リュストなる版画家が、すでに一四三〇年代に存在したと主張する。また、木版画についてはザントラルトと同様に、書籍印刷よりも早く誕生したとしている[54]。

ザントラルトが、もっとも早い版画家であるとしたメッケネムは、早くからその名が広く知られていた。ヤーコプ・ヴィンプフェリンク Jacob Wimpheling の一五〇五年の『現代に至るまでのドイツ王国略図』*Epitboma rerum Germanicarfum] usfquel ad nostra tempora* でもショーンガウワーよりも先にその名が挙げられ、「イスラエルの絵［版画］は、ヨーロッパ中から求められ、画家から非常に高く評価されている」とある[55]。同年に書かれた修道士ヨハネス・ブツバッハ Johannes Butzbach の「優れた画家たちについての書簡」*Libellus de praeclaris picturae professoribus* は、修道院内で書かれた美術関連の著述として珍しいものであるが、その最後の部分で「版画芸術では、ボッホルトの市民イスラエルがとりわけ称賛されている」と書かれている[56]。ここではショーンガウワーやデューラーについての記述がないこと、また版画芸術と明記されていることが注目される。また、ケルンで一六〇九年に発行されたキンケルバッハのマティアス・クワト Matthias Quad von Kinkelbach による歴史的地誌書『ドイツ国の栄光』*Teutscher Nation Herligkeit* には、「ドイツ国の著名な芸術家、とくに画家および版画家」Von den Berrumbtem kunstern sonderlich aber Malelern und Kupfferschneidern Teutscher Nation という章があり、これはドイツで最初の版画史であるとされる。そこでもやはりメッケネムが、初期の版画家のひとりとしてあげられている[57]。

これらの一六、一七世紀の著作では、ショーンガウワー以前にも、ドイツで版画家が活躍したことが述べられている。ザントラルトは、版画芸術の発明者という栄光はドイツ人に与えられるものだと明確に宣言した。しかしそれ以前からドイツ人の中には初期版画における、ドイツ人の活躍に対する関心が厳と

して存在していた、と考えられる。デューラーという大芸術家の存在があっただけでなく、ドイツ人にとって、版画は自国の特色ある芸術であり、誇りとして認識されていたのだといえるだろう。

註

1 『版画の技法と表現』町田市立国際版画美術館、一九八七、一一頁。

2 チェンニーノ・チェンニーニ『絵画術の書』、一一五―一一七頁。

3 現存する最古の画像を印刷した布は、十四世紀後半のオイディプスの物語をあらわした《シオンの布》である。Peter Parshall/ Rainer Schoch, *The Origin of Europe Prints: Fifteenth -Century Woodcuts and Their Public*, exh. cat., Washington National Gallery of Art/ Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, 2005, pp.62-68. no. 2.

4 金属の凸版であるメタルカットやビュランとは異なる彫版具で直接同板を彫るドライポイントもある。

5 初期木版画の掘りと刷りの方法については、Jürgen Dorka/ Cornelia Schneider, Vom Block zum Blockbuch: Fotodokumentation zur Entstehung eines Blockbuchs, *Blockbücker des mittelalters: Bilderfolgen als Lek*türe, exh. cat., Gutenberg Museum, 1991, pp.19-26.

6 ローラープレスの発明は一四六〇年代であり、それ以前は凹版も手摺りだった。Ad Stijnman, *Engraving and Etching 1400-2000: A History of the Development of Manual Intaglio Printmaking Process*, London, 2012, pp.36 and 38.

7 初期木版画の発生については、Parshall/ Schoch, op.cit.

8 Ibid., pp.83-84, no. 8.

9 Christof Metzger, Danial Hopfer, Christof Metzger et al., *Daniel Hopfer: Ein Augsburger Meister der Renaissance*, exh. cat., Staatliche Graphische Sammlung München, 2009, pp.8-59, esp.pp.20-21.

10 Peter Schmidt, The Multiple Image: The Beginning of Printing, between Old Theories and New Approaches, Parshall/ Schoch, op.cit., pp.37-56, esp. p.41.

11 David S. Areford, Multiplying the Sacred: The Fifteen-Century Woodcut as Reproduction, Surrogate, Simulation, Peter Parshall, ed., *The Woodcut in Fifteenth-Century Europe*, New Haven and London, 2009 [Areford 2009], pp.119-153, esp. pp.119-120.

12 David S. Areford, *The Viewer and the Printed Image in Late Medieval Europe*, Surry/ Burlington, 2010 [Areford 2010], pp. 53-54, fig. 11.

13 David S. Areford, The Passion Measured: A Late-Medieval Diagram of the Body of Christ, A.A. MacDonald/ H.N.B. Ridderbos, ed., *The Broken Body*, 1998, [Areford 1998], pp.211-238, esp. p.217.

14 Parshall/ Schoch, op.cit., pp.258-260, no. 78. 銘帯のテク

ストの原文および英訳が記されている。

15 Areford 2009, pp.143-146, fig. 10, 11.

16 次のカタログに銘帯のテクストの原文と英語訳が記されている。Parshall/ Schoch, op.cit., pp.255-258, no.77.

17 次のカタログに銘文の原文と英訳が記されている。Henk van Os et al., *The Art of Devotion in the Late Middle Ages in Europe 1300-1500*, exh. cat., Rijksmuseum Amsterdam, 1994, p.62, pl.19.

18 民数記（一三：一七―二九）では、約束の地カナンへ偵察に行ったヨシュアとカレブが、豊かな地である証拠として一本の竿に大きな葡萄の房を吊り下げて持ち帰った話が語られている。イザヤ書（六三：三）「わたしはただ一人で酒ぶねを踏んだ。諸国の誰もわたしに伴わなかった。私は怒りをもって彼らを踏み砕いた。それゆえ、わたしの衣は血を浴び、わたしは着物を汚した」

19 エミール・マール『中世末期の図像学』上、田辺仁彦、池田健二、磯見辰典、平岡忍、細田直孝訳、国書刊行会、二〇〇〇、一六四頁。

20 Parshall/ Schoch, op.cit., p.187.

21 Susan Dackerman, *Painted Prints: The Revelation of Color in Northern Renaissance & Baroque Engraving, Etching & Woodcuts*. exh. cat., Baltimore Museum of Art, 2002, pp.136-138, no.18.

22 Ad Stijnman/ Elizabeth Savege, ed., *Printing Colour 1400-1700: History, Techniques, Functions and Receptions*, Leiden and Boston, 2015, p.42, fig. 3.1.

23 Ibid., p.27, fig.2.2.

24 初期印刷における多色化については、Elizabeth Savege, Colour Printing in Relief before c.1700: A Technical History [Savege 2015a], ibid, pp.23-41, esp.24-33.

25 Ibid., p.28, fig.2.3.

26 キアロスクーロ素描とマイア・フォン・ラントフートの作品については、David Landau/ Peter Parshall, *The Renaissance Print 1470-1550*, New Haven and London, 1994, pp.180-184; *Von Kunst und Kennerschaft*, exh.cat. Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie Graphische Sammlung, 1995, pp.212-213, G.22.

27 クラナッハとブルクマイアーの金銀刷り作品とキアロスクーロ版画の誕生については、Landau/ Parshall, ibid., pp.184-191; 保井亜弓「世にも華麗な多色木版画 ―ブルクマイアー作《聖ゲオルギウス》《マクシミリアン一世》再考」『金沢美術工芸大学紀要』第五〇号、一〇〇（二一）―八五（三六）頁。拙論にブルクマイアー作品の第一ステート全五点がカラー図版で掲載してある。

28 Giulia Bartrum, *German Renaissance Prints 1490-1550*, exh. cat., British Museum, 1995, pl5.

29 キアロスクーロ版画については、『キアロスクーロ：ルネサンスとバロックの多色木版画』国立西洋美術館、二〇〇五。

30 Anja Grebe, Dürer in Chiaroscuro: Early Modern graphic Aesthetics and the Posthumous Production of Colour Prints, Stijnman/ Savege, op.cit., pp.171-179, esp. p.176;『ゴータ市美術館所蔵作品による宗教改革時代のドイツ木版画』国立西洋美術館、一九九五、九、一一六頁、作品番号一。

31 Ibid., fig.15.3

32 Elizabeth Savege, Jost de Negker's woodcut *Charles V* (1519): An undescribed Example of Gold Printing, *Art in Print*, vol. 5 no.2, 2015 [Savege 2015b], pp.9-15, fig.1.

33 《カール五世の肖像》には、やはりヴァイディッツに帰される、スペイン王の紋章を伴った、より若い君主の姿が描かれた一五一八年の年記がある作品がある。Ibid., p.10, fig.4.

34 Ibid., p.11, fig.6.

35 Bartrum, op.cit., pl. 6.

36 Savege 2015b, p.10.

37 「大」206×123mm「小」133×87mm「最小」97×65mm。《アインジーデルンの聖母》についての研究は、次の文献の註を参照。Janes Höfler, *Der Meister E.S.*, Textband, p.183, note.54.

38 「大」の原版は、約三十年後にイタリアで切断され再利用された。この版画には男性立像が表されているが、上下を逆にするとアーチの跡やEの文字がかすかに見える。A. Hyatt Mayor, *Prints & People: A Social History of Printed Pictures*, fig.121- 122.

39 Elizabeth Landolt, *Das Amerbach-Kabinett, Beiträge zu Basilius Amerbach*, Öffentliche Kunstsammlung Basel, 1991, vol.5 (*Sammeln in der Renaissance. Das Amerbach-Kabinett*, 5vols, Basel, 1991), p.134, Spalte 3, p.153, Seite IX and p.171, note.177.

40 ヨハネス・アマーバッハ（一四四〇頃―一五一三）は、一四七八年から一五一三年の間に二五〇点の書籍を発行した当時の有力な出版者。アンドルー・ペティグリー『印刷という革命　ルネサンスの本と日常生活』桑木野幸司訳、一一八―一二〇頁。

41 同主題で方形に近いより小型の96×88mmのものがある。この二点の作品については、Max Lehrs, Geshichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im XV. Jahrhundert, 9 vols., Wien, 1908-1934, vol.IX, Israhel van Meckenem, 1934, pp.176-178, no. 166-167.

42 Van Os, op.cit., p.110. 銘文の原文と英訳が記されている。原文は註41文献にもある。

43 このモザイクイコンについては、Helen C.Evans, ed., *Bysantium: Faith and Power (1261-1557),* exh. cat., Metropolitan Museum of Art, 2004, pp.221-223, no.131.

44 Ibid., p.556.

45 Lehrs, op.cit., pp.288-289, no.353.

46 大型版画については、Horst Appun/ Christian von Heusinger, *Riesenholzschnitte und Papiertapeten der Renaissance*. Unterschneidheim, 1976; Larry Silver/ Elizabeth Wickhoff, ed., *Grand Scale: Monumental Woodcut in the Age of Dürer and Titian*, exh. cat., Davis Museum and Cultural Center, Wellesley College, 2008.

47 作品には年記があるものの、出版者、下絵画家、元老院の特許などを示す文字は記されていない。Landau/ Parshall, op.cit., pp.44-45.

48 皇帝マクシミリアン一世の版画プロジェクトについては、本誌岩谷論文を参照。

49 Landau/ Parshall, op.cit., p.207-219.

50　これらの刷りは横に三枚以上つなげると蔓草装飾が男性器と女性器を示すことが指摘されている。Alison Stewart, Woodcut as Wallpaper: Sebald Beham and Large Prints from Nuremberg, Silver/ Wickhoff, op.cit., pp.73-84, esp. pp.78-83.

51　ヨアヒム・フォン・ザントラルトが最初に「小さなマイスター kleine Meister」と呼んでいる。Martin Knauer, Kupferstiche der deutschen Kleinmeister. Zur Erforschung eines Bildmediums in einer Epoche Kulturellen Umbruchs, Karl Mösenedер, ed., *Zwischen Dürer und Raffael. Graphikserien* Nürnberger Kleinmeister, Petersburg, 2010, pp.9-16, esp. p.9.

52　Justine und Oliver Nagler, Die Kleinmeister und die Folgen–Aspekte des Gebrauchs von Druckgraphik im Spannungsfeld zwischen eigen ständigem Kunstwerk und Vorlage, ibid., pp.203-215, esp. p.213-214.

53　保井亜弓「ヨアヒム・フォン・ザントラルトの『ドイツのアカデミー』にみる「版画の起源」」および翻訳、保井亜弓『ドイツ語圏十六、十七世紀文献にみる西洋初期版画』金沢芸術学研究会、二〇一五、一四―二三頁。

54　保井亜弓「ドイツ語圏十六、十七世紀文献における西洋初期版画」同上書、六―七、一二頁、註四六―四八。

55　同上論文、三、九頁、註一三―一四。

56　同上論文、三、九―一〇頁、註一五―一六。

57　同上論文、三―四、八、一〇頁、註一一。

図版一覧

図1　ペトルス・クリストゥス《男女寄進者像》一四五五年頃、板、油彩、男性像420×212mm、女性像418×216mm、ワシントン、ナショナルギャラリー、

図2　女性寄進者像の部分（ハンガリーの聖エリーザベト）

図3　《磔刑》一四五〇年頃、木版画、手彩色、166×118mm、ベルリン国立版画素描館

図4　図3の部分

図5　《キリストの身体と脇腹の傷の尺度》一四八四―九二年頃、木版画、手彩色、120×81mm、ワシントン、ナショナルギャラリー

図6　《聖心》一四六〇年代、木版画、手彩色、ミュンヘン、バイエルン州立図書館、Clm 692, fol.73v

図7　マイスター・カスパー（?）《葡萄搾り器のキリスト》一四六〇―一四七〇年頃、木版画、手彩色、384×242mm　ミュンヘン、バイエルン州立図書館、Rar. 327

図8　マイスター・カスパー《聖痕を受ける聖フランチェスコ》一四七〇―一四八〇年、木版画、手彩色、385×252mm、ミュンヘン、バイエルン州立図書館、Rar.327

図9　ゼーバルト・ベーハム《キリストの頭部》一五〇〇―一五五〇年、424×323mm、木版画、手彩色（一部ステンシル使用）、アムステルダム、国立美術館

図10　ルーカス・クラナッハ《聖ゲオルギウス》一五〇七―〇八年、多色木版画二版、233×159mm、大英博物館

図11　ハンス・ブルクマイアー《聖ゲオルギウス》一五〇八年、羊皮紙、多色木版画二版、画像323×231mm、羊皮紙366×245mm、ベルリン国立版画素描室

図12　ハンス・ブルクマイアー《マクシミリアン一世騎馬像》、一五〇八年、羊皮紙、多色木版画二版、318×225mm、シカゴ、アート・インスティテュート

図13　ハンス・ブルクマイアー／ヨースト・デ・ネッガー、一五〇九―一八年、《マクシミリアン一世騎馬像》、キアロスクーロ木版画二版、323×226mm、大英博物館

図14　ハンス・ブルクマイアー《パウムガルトナーの肖像》一五一二年、キアロスクーロ木版画三版、295×242mm、大英博物館

図15　ヨースト・デ・ネッガー（デューラーにもとづく）《マクシミリアン一世の肖像》一五一九年、多色木版画二版、手彩色、415×322mm、ゴータ城美術館

図16　ハンス・ヴァイディッツ／ヨースト・デ・ネッガー《カール五世の肖像》一五一九年、羊皮紙、多色木版画二版、手彩色、356×203mm、大英博物館

図17　ハンス・ヴァイディッツ《マティアス・ランク・フォン・ヴェレンブルクの盾型紋章》一五二〇年、多色木版画七版、274×206mm、大英博物館

図18　マイスターＥＳ《アインジーデルンの聖母（大）》一四六六年、エングレーヴィング、206×123mm、ベルリン国立版画素描館

図19　イスラエル・ファン・メッケネム《苦しみの人》一四九〇年頃、エングレーヴィング、168×112mm、ベルリン国立版画素描館

図20　《苦しみの人》イコン、一三世紀末、モザイク、130×190mm、ローマ、サンタ・クローチェ・イン・ジェルサレンメ聖堂

図21　イスラエル・ファン・メッケネム《聖グレゴリウスのミサ》、一四八〇年頃、エングレーヴィング、200×141mm、ベルリン国立版画素描館

図22　アンドレア・マンテーニャ《海神の闘い》、一四九四年以前、二版によるエングレーヴィング、285×798mm、フォッグ美術館

図23　ヤーコポ・デ・バルバリ《ヴェネツィア景観図》一五〇〇年、六版による木版画、1327×2811mm、ボストン美術館

図24　アルブレヒト・デューラー《サテュロスの家族》一五〇五年、エングレーヴィング、116×81mm

図25　ゼーバルト・ベーハム《ニンフとサテュロスの壁紙》一五二〇年―一五二五年頃、木版画（黒地）各532×323mm、ニューヨーク、メトロポリタン美術館

図26　ハンス・ブロックのルター聖書、第一頁、ベルリン国立版画素描館

図版出典

（図1、2、7、8）Peter Parshall/ Rainer Schoch, *The Origin of Europe Prints: Fifteenth —Century Woodcuts and Their Public*, exh. cat., Washington National Gallery of Art/ Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, 2005, p. 42, 43, 256, and 257（図3、4、5）David S. Areford, *The Viewer and the* (*Printed Image in Late*

Medieval Europe, Surrey and Burlington, 2010, pl.11 and 16 （図6） Peter Parshall, ed., *The Woodcut in Fifteenth-Century Europe*, New Haven and London, 2009, p. 144 （図9） Susan Dackerman, *Painted Prints: The Revelation of Color in Northern Renaissance & Baroque Engraving, Etching &Woodcuts*. exh. cat., Baltimore Museum of Art, 2002, p.137 （図10、13、14、17） Giulia Bartrum, *German Renaissance Prints 1490-1550*, exh. cat., British Museum, 1995, pl. 7, fig.133, pl.5, and 6 （図11） Suzanne Karr Schmidt, *Altered and Adorned: Using Renaissance Prints in Daily Life,* exh. cat., the Art Institute of Chicago, 2011, p.22 （図12） 筆者撮影 （図15）『ゴータ市美術館所蔵作品による宗教改革時代のドイツ木版画』国立西洋美術館、一九九五、九頁、作品番号一 （図16） Mark P. McDonald et al., *The Print Collection of Ferdinand Columbus (1488-1539): A Renaissance Collector in Seville*. 3vols, London, 2004, p.426 （図18、19） Henk van Os et al., *The Art of Devotion in the Late Middle Ages in Europe 1300-1500*, exh. cat., p.111 （図20） Helen C.Evans, ed., *Byzantium: Faith and Power (1261-1557)*, exh. cat., Metropolitan Museum, New York, p.222 （図21） David Landau/ Peter Parshall, *The Renaissance Print 1470-1550*, New Haven and London, 1994, p. 58 （図22、23、25） Larry Silver/ Elizabeth Wickhoff, ed., *Grand Scale: Monumental Woodcut in the Age of Dürer and Titian*, exh. cat., Davis Museum and Cultural Center, Wellesley College, 2008, pp. 100, 102-103, and 78 （図24） Rainaer Schoch et al., Albrecht Dürer : Das Graphische Werk, Bd.1, p.123 （図26） Karl Möseneder, ed., *Zwischen Dürer und Raffael: Graphikserien Nürnberger Kleinmeister*, Petersburg, 2010, p. 213