

ハンス・バルドゥング・グリーンの木版画《アダムとイブ》(一五一九年)

——ドイツ・ルネサンスの版画における「アエムラティオ」——

青山 愛香

はじめに

近年ドイツ本国においてドイツ・ルネサンス美術の研究は活況を呈している。二〇〇〇年以降アルブレヒト・デューラー(一四七二—一五二八年)を筆頭に、アルブレヒト・アルトルファアー(一四八〇—一五三八年)、マティアス・グリューネヴァルト(一四八四/八五—一五二八年)、ハンス・ホールバイン(息子)(一四九七—一五四三年)といった、この時代を代表する画家たちの複数の展覧会が開催された。¹とりわけ一五一七年の宗教改革五〇〇周年に寄せてルーカス・クラナハ(父)(一四七二—一五五三年)に纏わる展覧会はドイツ本国のみならず世界各地で開かれ、日本でも初となるクラナハ展が行われた。²そしてついにこの時代の「最も有名な無名画家」と呼ば

れたハンス・バルドゥング・グリーンの(一四八四/八五—一五四五年)の大展覧会が二〇一九年から二〇二〇年にかけて六十年ぶりにカールスルーエで実現したのである。³

これまでドイツ・ルネサンスの芸術にはイタリア主義が刻印されていて、この文脈ではイタリア・ルネサンスが未だに創造性豊かな芸術と解釈され、ドイツ美術はその後追いの芸術とみなされる。影響関係の美術史は、ドイツの芸術におけるイタリアの影響、つまり同化について従来研究して来た。ようやくこれらの異なる文化圏の交流については、それらの優劣を問うのではなく「文化の移動 Kulturtransfer」という観点で論じられるようになってきた。受容という問題は受け身だけでなく、生産的で創造的なプロセスとして理解されるようになったのである。特にデューラーを介して受容された「外国 walden」の絵

画様式は、ドイツの画家たちによって更に独自の解釈が加えられてイタリア本国とは異なる図像と様式の展開を見せた。本稿はハンス・バルドゥング・グリーンとデューラーの関係を改めて注目しながら、両者のイタリア美術の受容の異なる方法論を確認し、ドイツ・ルネサンス絵画の多様性を明らかにすることを試みる。

1. ハンス・バルドゥング・グリーンの手芸

ハンス・バルドゥング・グリーンは一四八四／八五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、一五〇三—〇七年にかけて〈職人〉とし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、一五〇九年以降シュトラスブルクの市民権を得た。一五一五／一六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、一五四五年にシュトラスブルクで没している。

バルドゥング・グリーンは、宗教美術以外にも「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。⁵だが、バルドゥング・グリーンの研究は二〇〇七年にフランクフルトのシュテー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て来た。⁶

ここでデューラーとバルドゥングの関係を改めて考えよう。バルドゥングはデューラーの弟子とされるが、出だしからその作品は決してデューラーの単なる模倣には留まらなかった。

「模倣imitatio」は芸術の基本的な機動力であるが、この時代イタリアおよびネーデルラントでは一五二〇年前後から特に単なる模倣に留まらず、意図的に他人の作品を真似てそれを凌ぐとする「アエムラティオaemulatio」の手法が流行した。⁷バルドゥング・グリーンはデューラー受容のあり方を見るとデューラーの作品を前提としながら、「通の観者」に向けて出来栄を競うような作品がある。その典型例がバルドゥングの作品中、とりわけそのボルノグラフィックな形態が問題となる一五一五年の《若い魔女と竜》(カールスルーエ、銅版画陳列室)(29.5×20.7cm)。(図2)のキアロスクーロ素描である。殿部を突き出して、舌を出した竜と戯れる若い魔女の姿はデューラーの一五一〇年の木版画《小受難伝》連作の《楽園追放》(B.18)。(図1)の後向きイブに由来しており、同じモティーフを後にプロンズイノー(一五〇三—一五七二年)が一五四〇年頃に《愛の寓意》(ロンドン、ナシヨナルギャラリー)の左端の少年像にも転用している。¹⁰一方でバルドゥングの最初の大



図2 バルドゥング・グリーン《若い魔女と竜》、キアロスクーロ素描、1515年、29,5×20,7cm、カールスルーエ州立美術館



図1 デューラー《小受難伝》の《樂園追放》、木版画、1510年、12,8×9.8cm

型油彩画である一五〇七年の《聖セバスティアヌス祭壇画》(ニユルンベルク、ゲルマン民族博物館)¹¹は、デューラーの一五〇〇年前後の銅版画《聖セバスティアヌス》(B. 5687)¹²を下敷きしているものの、敢えてそのクラシックな姿態を非古典的な肉体へと変容させた。こうした制作態度をボネ(二〇一八年)はバルドゥングの「人文主義的絵画批評／批判」と評する。¹³

バルドゥングのニユルンベルク時代(一五〇三—一五〇七年)にデューラーは一五〇四年の銅版画《アダムとイブ》(B. 1)¹⁴、遠近法を駆使してファンタジーに富んだ空間表現を見せる木版画連作《マリアの生涯》¹⁵に取り組んでいた。いずれの作品もデューラーの第一次イタリア滞在以降の成果を誇るものであったが、バルドゥングはこのデューラーの路線を模倣し、そのまま継承することはなかったのである。その一例を一五一五年の油彩画《聖アンナと聖母子》(バーゼル美術館)で確認してみよう。

2. デューラーの木版画《神殿の十二歳のキリスト》

(一五〇三年)とバルドゥング・グリーン油彩画《聖アンナと聖母子》(一五一五年)

一五〇〇年前後、汎ヨーロッパ的にマリア信仰が高まりを見せる中、「聖アンナと聖母子」の主題は広く流布し、バルドゥ



図3 バルドゥング・グリーン《聖アンナと聖母子》、油彩画、1515年、71, 1×49, 3cm、バーゼル市立美術館

ング・グリーンも一五一五年に油彩画《聖アンナと聖母子》(1×49, 3 cm) (バーゼル美術館)¹⁶ (図3) と大型の一枚刷り木版画《聖親族と聖母子》(40,9×27,9cm)¹⁷ (図7) を制作している。

バルドゥングの油彩画は一見すると画面左端の一本の円柱がこの複雑な建築空間を支えるように見える。だが、この柱は画面に対して斜めに置かれた台座の上に建てられていて、金の装飾で縁取られた台座は床から更に一段高い位置に不安定に持ち上げられている。柱は磨き上げられた大理石のようで、柱に沿ってグリザイユ技法でブドウの蔦が上に向けて絡みついている。金の花で装飾された混成柱頭^{コンポジット}は、奥の柱と共に画面に対して斜

めに入り込む天井の木製のアーキトレイヴを支えている。手前から二番目の柱の上には更に次の柱が乗っていて、これはいかにも不安定な建造物である。そしてこの列柱の間に吊るされた天幕の中は、背景が金地で閉ざされている。両脇に下がる緑色のカーテンは画面奥へと向かう空間とアンナと聖母子のいる空間をあたかも「閉ざされた庭^{ヘルトウスコンラリス}」の囲いのように分断している。

だが、このバルドゥング・グリーンの油彩画の制作時に彼の念頭にあったのは間違いなくデューラーの《マリアの生涯》の木版画連作¹⁸の《神殿奉獻》(B. 88)¹⁹ (図4) や《神殿の十二歳のキリスト》(B. 91)²⁰ (図5) である。このデューラーの二枚の木版画の造形について越(二〇一二年)は次のように述べる。

「デューラーは空な空間あるいは自由空間を制限のない無限な連続体としてではなく、明確に規定できる、測定可能な、コントロールされたものとして捉えようとしたのである。この建築的に構成された枠組みの内部では、画面の安定性あるいは構図的バランスが崩れる危険を伴うことなく、集団の人物像を自由に配置することが可能となる。」²¹

デューラーのこの「測定可能な、コントロールされた空間」をバルドゥング・グリーンは解体した。画面手前の柱は空間全体を支える構造体の一部ではなく、あくまでもイエスの誕生による人類の救済の象徴としての役割を担っている。²² 一点の固定された視点から編み出される「建築的に構成された枠組み」という舞台は、本来中心となるべき人物たちの存在を矮小化し、



図5 デューラー《マリアの生涯》の《神殿の12歳のキリスト》、木版画、1503年頃、29.5×20.9cm



図4 デューラー《マリアの生涯》の《神殿奉獻》、木版画、1505年頃、29.5×20.9cm

デューラーの木版画のように幼子イエスや十二歳のキリストを空間の秩序に基づき画面の隅に追いやってしまう。デューラー自身、この点について北方の人間特有の違和感を感じていた。越は次のように指摘する。

「デューラーの画面では、空間の骨組みは科学的遠近法でしつかりと基礎づけられているが、人物像構図はそうではない。人物像構図では、北方の視習慣が勝利を占め、遠近法理論が要請する視線の静止を妨げている。遠近法的空間構成と多数人物像の構成とが何かしつくり行かない感じである。ダイナミックな人物像構図と静止的な空間構造との間にある潜在的矛盾は、二つの根本的に相容れない異質な絵画的構造原理の間を揺れ動く内的葛藤を反映するものである。」²³

バルドゥングの代表作、一五一五年のフライブルクの多翼式祭壇画《マリアの戴冠》²⁴は画面全体にモテイーフが隙間なく散りばめられた、後期ゴシック特有の《形を錯綜させる形式》^{フキルムフエアフレヒテン}を特徴としている。この祭壇画と同様に、バルドゥングはデューラーが築いた畏怖を抱かせるような空の建築の自由空間の中に、あたかも小動物のように様々な姿態で活発に空間を動き回る天使を加えることで視線の静止を妨げ、新たな生命を吹き込んだのである。(図6) また画面に対して並行に置かれた木製のアーキトレイヴに救済の象徴であるリングを所狭しと、一列に並べることによってこの建造物が非常に不安定な遊技場に過ぎないことをユーモラスに、だが批判的に見せた。こうした遠



図6 バルドゥング・グリーン《聖アンナと聖母子》(部分)



図7 バルドゥング・グリーン《聖アンナと聖母子》、木版画、1510年頃、38,5×26,5cm

近法への懐疑心をバルドゥング・グリーンは同時期の大型の一枚刷り木版画《聖親族と聖母子》(図7)においても表現している。一五〇八年にネーデルラントのクエンティン・マサイス(一四六五/六六一一五三〇年)は《聖なる親族祭壇画》(ブリュッセル、王立美術館)において、遠近法で作図した画面中央の建築モチーフとその背後に広がる遠景の山々の風景の前に、大人数の人物像を整然と水平に上下三段に分類して配置した。だがバルドゥングはこうした建築モチーフを完全に画面から排除し、滑り台のように斜めに傾斜した囲いの中にある聖アンナと聖母子たちの背後に脇役のヨゼフとヨアヒムを、逆遠

近的に巨大なサイズで描いてみせたのである。²⁵ この二点の作品は一見バルドゥング・グリーンがデューラーのイタリア受容や同時代の最新のネーデルラント美術に背を向けて後期ゴシック美術の造形原理へと回帰する「ローカル」な作家のように思わせるが、一五一五年の試みは決して「遠近法の未習熟」に由来するものではない。バルドゥングは同時期にイタリアの流行りの版画を元に制作しているのである。

ここで改めて十六世紀の版画のマニエリスムの動きを見てみよう。引用・複製における創意を版画に見ると、単なるモチーフの借用に留まっていな²⁶い。これらのケースでは、引用元の版画があつて、その意味や構図を前提として作品が制作されている。版画は独立したジャンルとして機能してこのような制作プロセスがより戦略的になされ、複製であることを逆手にとって、他の作品を連想させることよって創意を一層わかりやすく伝える試みもなされていた。²⁷

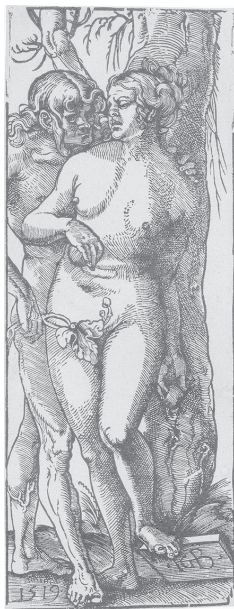


図9 バルドゥング・グリー
ン《アダムとイブ》、木
版画、1519年、25×9、
5cm



図8 アゴ스티ーノ・ヴェネツィアーノ
《クレオパトラの死》、エングレーヴィ
ング、1515年、22×13、5cm

アゴステイノー・ヴェネツィアーノの《クレオパトラ》(B. 193) (22.0×13.5cm)は一五一五年のエングレーヴィングである。クレオパトラの右手の下にある瓶に「AV」とモノグラムが入っていて、人物の足の下の石板には「BACIO・FILORENTINO/IN/VENTOR フィレンツェ人パッチョ原作」とある。本作品はこの画中の銘からパッチョ・バンディネッリ(一四九三—一五六〇年)の原画を下に、アゴステイノー・ヴェネツィアーノ(一四九〇年頃—一五三六年頃)が版画化した作品であることが分かる。²⁸

クレオパトラの姿勢はラファエロの原画をマルカントニオ・ライモンディが版画化した《ヴェヌスとアモル》(B. 311)を引用したものであり、更にこのライモンディの版画をもとにして一五一五年にルーカス・ファン・レイデンが制作した版画《ルクレチア》(B. 134)も参考にした可能性が指摘されている。²⁹ いずれも版画を介して南北でモティーフを巡って活発にやり取りがある中、バンディネッリは腕の位置や顔の向きを変えていることで、よりマニエリス的な表現へと作り変えている。³⁰ ヴァザリリの著述にも登場するこの有名な版画を元に、一五一五以降、シュトラスブルクのバルドゥング・グリーンの一五一九年の《アダムとイブ》(図9)をアゴステイノー

ノ・ヴェネチアアーノの《クレオパトラ》(図8)と比較してみよう。

3. バルドゥング・グリーンの一五一九年の《アダムとイブ》とヴェネツィアアーノの《クレオパトラの死》

バルドゥング・グリーンの一五一九年の一枚刷り木版画《アダムとイブ》(J. G. S. E.)(図9)の細長い縦長の画面の中央には裸のエバが描かれている。31 ここには本来この主題に描かれるべき楽園の森や禁断の実がなる木が見当たらない。描かれているのは枯れた一本の木のみで、その他の物語的要素は全て省略されている。32

ヴェネツィアアーノの版画では女性の右足は地面に置かれた石板の上に乗せられて、体重を支える軸足の左脚に体の重心がかかっている。だが上半身を見ると逆に遊脚である右足のほうに大きく傾き、右肩は大きく画面の左後方に向けて下がる。一方頭部は逆に右上上空を向くので足先から頭部まで、S字型に捻れて身体全体に緊張感が漲っている。壺の口を掴む女性の右腕の屈折は、下半身と上半身が描く「く」の字のラインを繰り返している。一方のバルドゥングのイブは、ヴェネツィアアーノのクレオパトラとほぼ同じポーズを繰り返しているが、果物を持つ左手は力なくぶら下がり、細長く引き伸ばされたクレオパトラの身体が持つ躍動感に対して、その肉体は豊満で重々しい。

細部を比較すると、イブの頭部はウエーブがかかった長い髪ではなく、ヴェネツィアアーノが描くクレオパトラのように複雑にアップに結び上げられて、顔の輪郭をはっきり見せている。またこの凝った髪型により一層イブが若い女性ではなく、成熟した女である印象を与える。ヴェネツィアアーノのクレオパトラはラファエロの素描を手本とするライモンディのヴィーナスと同様に、左腕で軽く胸を隠しているが、バルドゥングのエバは禁断の実を持つ右腕は物憂げに下がり、その結果、手本では隠されていた両胸が顕になった。

ヴェネツィアアーノの素描に描かれた口を半開きにして大きな目を上空に向けている苦悩の表情はバルドゥング・グリーンの同時代のキアロスケーロ素描《自害するルクレティア》(図11)においても繰り返された。33 一五一九年のイブはルクレティアの素描に代表される一連の成熟した、烈女たちのグループに分類される。

ここでイブからアダム(図12)に目を転じると、既に一五一五年頃からバルドゥングが取り組んでいた別の主題が浮かび上がる。イブの肩に手をかけ、画面の左側から獲物を狙うようにイブに近づく骨張ったアダムの顔は、目が深く落ち窪み、その尖った鼻と口許は骸骨を彷彿とさせ、一五一五年のキアロスケーロ素描《死と女》(フィレンツェ、ウフィツィ美術館)³⁴並びに同主題の油彩画(バーゼル市立美術館)³⁵(図10)に登場する、背後から女に忍び寄る死神を想起させる。ここに描かれた、振



図11 バルドゥング・グリーン《ルクレティア》、キアロスクーロ素描、1519年、23、8×17、6cm、ヴァイマル城美術館



図10 バルドゥング・グリーン《死と女》、油彩画、1520年頃、29、8×17、1cm

り向きざまに骸骨に接吻される豊満な女性人物像の姿態も一五一年の《アダムとイブ》(図9)と同様に、明らかにヴェネツィア一ノの《クレオパトラの死》の銅版画が元絵になっている。つまり一五一九年の《アダムとイブ》には男と女の肉体的な墮落という主題に、新たに伝統的なヴァニタスの主題が二重写し



図12 バルドゥング・グリーン《アダムとイブ》(部分)

になっているのである。正面から短縮法で描かれたアダムの右足は、クレオパトラの右の足先の指の角度から爪の描写に至る細部まで酷似している。バルドゥングはクレオパトラの右足を画面の左側から忍び寄るアダムの右足に置き換えることでアダムの身体をイブに密着させ、背後から骸骨に抱きつかれた女と同様にイブがアダムから逃れられない印象を与える。

バルドゥングはこのようにヴェネツィア一ノの版画を一五一九年の《アダムとイブ》の元絵としたが、この二枚の版画には重要な相違点がある。それは彼が元絵に描かれているクレオパ

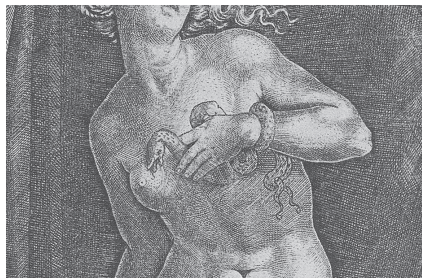


図13 アゴ스티ーノ・ヴェネツィアーノ《クレオパトラの死》(部分)

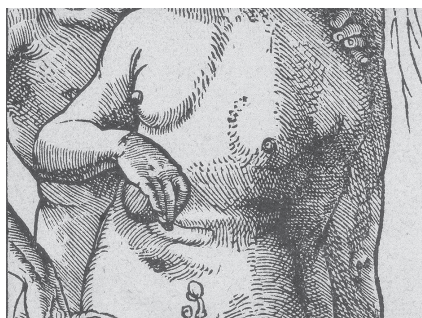


図14 バルドゥング・グリーン《アダムとイブ》(部分)

トラの左手に巻きつく蛇(図13/14)を省略した点である。この「蛇」は本来墮罪の主題においては物語の発端となる最も重要なモチーフの一つである。なぜバルドゥングは敢えてそれを省略したのであろうか。36 これがまさにこの時代の版画特有の「アエムラティオ accuratio」であろう。蛇の不在によって画面の中で男と女の肉欲が聖書の主題から離れて、より一層クローズアップされると同時に、この版画の先にヴェネツィアーノの版画の存在があることを知る「通の鑑賞者」のみが、実はイブの腕に蛇が絡みついていることをイメージできるのである。

「アダムとイブ」という主題は、バルドゥングがニュルンベルクの修行時代にデューラーの一五〇四年の銅版画に出会って以来三十年近くかけて取り組み展開させた最も主要な主題の一つである。彼が一五一一年に制作した同主題の大型のキアロスクーロ木版画(37.1×25.1cm)³⁷(図16)はデューラーが発表した一五一〇年の《小受難伝》の《アダムとイブ》(12.6×9.8cm)(図15)の変奏曲である。アダムはデューラーの手本と同様に豊かな巻き毛で髭を蓄え、長く波打つ頭髮のイブの乳房を掴んでいる。両者はいずれも観者に向けて真っ直ぐに視線を送っていて、二人の頭上には「人類の墮落 Lapsus Humani Genetalis」とラテン語で記されたプレートがぶら下がっている。デューラーの小受難伝の《アダムとイブ》では暗示に止まる人間の肉欲の罪という側面がここでは文字通り前面に押し出されていて、その視線は二人を見る我々観者も同罪であることを語っている。そしてこの一五一一年の大型木版画にはもう一つのデューラーの作品が下敷きになっている。バルドゥングの一五〇七年の銅版画《不釣り合いなカップル》³⁸(図17)はデューラーの同主題の銅版画(B.93)³⁹に基づくが、ここに描かれた両眼が離れた丸い老人の顔は、まさに一五一一年のアダムが年老いた姿であり、この木版画には当時流布していた、女が男を誘惑する「女の力 Weibermacht」の主題が重ねられている。⁴⁰



図16 バルドゥング・グリーン《アダムとイブ》、キアロスケーロ木版画、1511年、37,1×25,1cm



図15 デューラー《小受難伝》の《アダムとイブ》、木版画、1510年、12,8×9.8cm



図17 バルドゥング・グリーン《不釣り合いなカップル》、銅版画、1507年、17,3×12,5cm

一方の一五一九年の《アダムとイブ》の版画はイブの立場からみた彼女の運命に力点が置かれている。イブが死ぬ運命を背負ったのは禁断の実を取って食べてアダムと交わったからであり、そのアダムは既にイブに先駆けて死神の相貌へと変容している。一五一九年のイブは「クレオパトラの死」、「ルクレティアの死」、そして「死と女」のヴァニタスの主題と同様に、抗えない死に直面して苦悩する女の姿が主題となっている。そしてエバを死に向かわせる「死神としてのアダム」という図像がここに誕生したのであり、これは後に一五二五年の《イブと蛇と

死⁴¹（オタワ、カナダ国立美術館）という、バルドゥングの最も独創的な絵画に結実するのである。

おわりに

シュトラスブルクとフライブルクという比較的狭い地域を活動領域とし、デューラーやクラナハのように後世に多くの文書記録を残さなかったバルドゥング・グリーンは十九世紀末に美術史において再発見されるまで忘れられた画家であった。だがこの時代は人文主義者のネットワークを通じて南北間では版画を介して豊かな交流が行われていたのであり、彼はまさにその文脈で制作していた。⁴² ひと回り年上のデューラーが一五〇四年の銅版画《アダムとイブ》において「神が創り出した完璧な人体」という理想を追求している傍らで、バルドゥングは人類の祖が過ちを犯した後の、墮落した肉体を追求めた。またデューラーと並んで同時代のネーデルラントのクエンティン・マサイス（一四六五／六―一五三〇年）、ヤン・ホッサールト（一四七八―一五三二年頃）やヨース・ファン・クレーフエ（一四八五―一五四〇年頃）のようなロマネリストと呼ばれる画家たちが遠近法を駆使した複雑な建築空間を操り、その中にネーデルラント絵画の伝統を継承した人物像やイタリア由来の裸体像を配置する折衷的な様式で人気を博す中、バルドゥング・グリーンは全く異なる方向性を取った。だがまさにこの一五一〇年代の

一見「ローカルな」作品こそが、彼の芸術をこの時代のドイツ美術の唯一無二の存在へと押し上げているのである。

註

- 1 主な展覧会は次の通りである。デューラー展（二〇一二年ニュルンベルク、二〇一八年フランクフルト、二〇一九年ミラノとウィーン）、グリユールネヴァルト展（二〇〇七年カールスルーエとコルマール）、ホルルバイン（父）展（二〇一〇年シュトゥットガルト）、アルトドルファー展（二〇一五年フランクフルトとウィーン）、クラナハ（息子）展（二〇一五年ワイマールとヴァイツテンベルク）、大規模なクラナハ（父）展（二〇一七年にデュッセルドルフ）等。
- 2 「クラナハ五〇〇年後の誘惑」展（国立西洋美術館 二〇一六年十月十五日―二〇一七年一月十五日開催）。
- 3 「ハンス・バルドゥング・グリーン」の聖と俗 Hans Baldung Grien, heilig/unheilig」展（二〇一九年十一月三十日―二〇二〇年三月八日）が開催され、それに先立ち二〇一八年十月にシンポジウム「ハンス・バルドゥング・グリーン 作品への新しいパースペクティブ」（Holger Jacob-Friesen und Oliver Jehle (Hg.), *Hans Baldung Grien. Neue Perspektiven auf sein Werk*, Berlin München, 2019）に所収）が開催された。この展覧会で初めて四つのパネルに分断されていた一五三五／四〇年の《ロトと娘たち》（カールスルーエ、クンストハレ）の復元が試みられた（Holger Jacob-Friesen, *Lot und seine Tochter oder Heiliges*

und Unberichtiges bei Baldung, in: Ausstr. Kar. Karlruhe: Holger Jacob-Friesen (Hg.), Hans Baldung Grien, heilig|unheilig, Berlin München, 2019, p. 22-39)。⁴バルドゥンク・グリーン展は生誕四五〇周年の一九三四／三五年にスルリンとウィーンで小規模なものが初めて開催されたが、それ以降二〇一九年までに開催された唯一の大きな展覧会は一九五九年のカールスルーエの展覧会であった。⁵

4 バルドゥンクとデューラーが工房の親方と弟子とど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 Jähle (Hg.), *Hans Baldung Grien. Neue Perspektiven auf sein Werk*, Berlin München, 2019, p. 48-57)。⁶だが、バルドゥンク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後その遺髪(ウィーン美術アカデミー図書館所蔵)がシユトラスブルクのバルドゥンク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)。⁷デューラーは一五二二年のネーデルラント旅行の際には、バルドゥンク・グリーン版画を持参していた(デューラー／前川誠郎訳『ネーデルラント旅日記』岩波書店 二〇〇七年、一四〇、一七三頁)。⁸

5 バルドゥンク・グリーン作品は九〇枚の油彩画、多数のステンドグラス、二五〇枚の素描、八〇枚の一枚刷り木版画、五〇〇枚の木版挿絵が現存している。二〇一九年の展覧会では現存作品中六〇点の油彩画、十三枚のステンドグラス、六〇枚の素描と六〇枚の版画で構成された。⁹

9 Ausstr. Kar. Frankfurt a. M.: Bodo Brinkmann (Hg.), *Hexenlust*

und Sündenfall. Die schwamnen Phantasien des Hans Baldung Grien, Frankfurt am Main, Städel Museum, Petersburg 2007.

7 Johanna Scherer, *Baldung und der Manierismus*, in: Ausstr. Kar. Karlsruhe, 2019, p. 63.

8 Carl Koch, *Die Zeichnungen Hans Baldung Griens*, Berlin 1941, Nr. 65; Ausstr. Kar. Karlsruhe, 2019, p. 328, Nr. 160.

6 *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk*, Bd. 2, München London New York, 2002, Nr. 188.

10 Scherer, 2019, p. 64-65. 同じ制作態度は、デューラーの一五〇四年の銅版画《アダムとイブ》(B. 1)のアダムを転用したバルドゥンクの一五〇四/五年の《旗を手にする死神》(パーゼル銅版画陳列室) (Koch, 1941, Nr. 15; Ausstr. Kar. Karlsruhe, 2019, p. 237-238, Nr. 104) に共通している。¹⁰

11 Kurt Löcher, *Die Gemälde des 16. Jahrhunderts*, Stuttgart 1997, p. 43-49.

12 Albrecht Dürer, *Das druckgraphische Werk*, Bd. 1, 2001, Nr. 25/30.

13 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」(獨協大学)二〇一八年、十一月二十四日講演(アンヌ・マリール・ボネ／青山愛香訳「バルドゥンク・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?」、『ドイツ学研究』第七十九号、二〇二二年三月所収)。ボネはバルドゥンク作品は人文主義者たちのサークルや競合する宮廷、そして派生しつつあったコレクター市場に対してユニークなセールスポイントを提供する戦略的なものであったと指摘する。¹¹

- 14 *Albrecht Dürer*. Das druckgraphische Werk. Bd. 1, 2001, Nr. 39.
 15 *ibid.*, Bd. 2, 2002, Nr. 166-185.
 16 Von der Osten, Berlin 1981/82, Taf. 52, Nr. 19; Ausstr. Kat. Karlsruhe, 2019, Nr. 48.
 17 Matthias Mende, *Hans Baldung Grien. Das graphische Werk. Vollständiger Bildkatalog der Einzelholzschnitte, Buchillustrationen und Kupferstiche*, Unerscheidheim, 1978, Nr. 17, 更に「このパールの油彩画に基づいた一五一五年のキアロスクーロ素描 (Ausstr. Kat. Karlsruhe, 2019, Kat. Nr. 50) があゝ。」
 18 聖母の生涯に捧げられたデューラーの《聖母伝》木版画のうち、十七点が一五〇二年頃から第二次イタリア旅行(一五〇五—〇七年)の直前にかけて完成された。その後一五一〇年に二点、そしてその翌年に扉絵が加えられ、書物形式として完成した。
 19 *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk*. Bd. 2, 2002, Nr. 178.
 20 *Ibid.*, Nr. 181.
 21 越宏一『デューラーの芸術』(ヨーロッパ美術史講義)、岩波書店 二〇一二年、一二六頁。
 22 この二本の円柱によって旧約の世界が新約の世界によって救済されることが暗示されている。一五〇四年のデューラーの銅版画《生誕》(B. 2)では、堅牢な石造りの建物から生え出た植物が二つの世界を結ぶ救済の象徴として解釈される (*Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk*, 2001, Bd. 1, Nr. 40)。
 23 越一 二〇一二年、一三〇頁。
 24 Von der Osten, 1981/82, Taf. 65-87, Nr. 26a-k.
 25 Bodo Brinkmann, *Zweispache mit Dürer. Hans Baldungs Malerei und Graphik als imaginäres Kunstlersgespräch am Übergang vom*
- Mittelalter zur Neuzeit. in: Ausstr. Kat. Freiburg: Zwischen Himmel und Hölle. Kunst des Mittelalters von der Gotik bis Baldung Grien. Freiburg, 2010, p. 43-46.
 26 『イタリア・ルネサンスの版画 ルネサンス美術を広めたニュー・メディア』、国立西洋美術館カタログ(二〇〇七年)を参照のこと。
 27 同上書、渡辺晋輔「イタリア・ルネサンス版画の創造性— 展覧会の手引きを兼ねて」、二五—二七頁。
 28 同上書、一八〇—一八二頁、Nr. 86。ヴァザリは『美術家列伝』で、アゴステイノがフィレンツェでバンディネリにもてなされ、その素描を下にしてクレオパトラの版画を制作したことを伝えている。(シヨルジョ・ヴァザリ『列伝』第四巻、二〇一六年、三八—三九頁。G. Vasari, *Le vite de piu eccellenti pittori, scultori ed architettori* [1550, 1568], ed. by Milanesi, 9 vols., Florence, 1878-85 (reprint Florence, 1906), V, p. 416)。
 別箇所にはバンディネリがクレオパトラの素描を金工家ピロートに贈ったことが記されており、『列伝』第四巻、三七九頁 Vasari-Milanesi, VI, p. 138)。「恐らく本作品の原画のことを指していると思われる。アゴステイノの作品はローマ到着直後におけるライモンディ受容を示す作品である。
 29 両者は左右を反転しているが、そのポーズは酷似している。また一五二一年にはネーデルラントのヤン・ホッサールトがこのマルカントニオ・ライモンディの版画を元に油彩画《ヴァーナスとアモル》(ベルギー、王立美術館)を描いた(渡辺、二〇〇七年、二六頁)。
 30 本作品と関連する版画としては、マルカントニオの《ピエタ》(B. 34)の第一ステートが指摘されており、アゴステイ

ノはこの版画の右後ろの山々を本作品の左後方に引用している。そしてライモンディもこの山を自身のデューラーの複製版画《聖母に別れを告げるキリスト》(B. 636) から引用しているの
で、本作品にはデューラーの影響が間接的に現れていること
になる(渡辺、二〇〇七年、二五頁)。

31 これは一五一七／一八八年にフライブルクからシュトラスブルクに帰郷した時期の作品である。一五二一年の《アダムとイブ》のキアロスクーロ木版画に次いでこの主題を扱った自律的な一枚刷り木版画であり、年記を入れて制作した最後の木版画でもある。これ以降このメデアアで同主題を取り上げることとはなかった。

32 バルドウンク・グリーンの研究史において、このアゴステイーノの版画の存在はこれまで指摘されていない。

33 一五一九―二〇年にかけてバルドウンクは明暗技法を使って、彩色された茶色の紙にペンとチョークを使って〈自害するルクレティア〉の全身像を描いている(Koch, 1941, Nr. 114, 116, 117)。

34 Koch, 1941, Nr. 68.

35 Von der Oren, 1981/82, Taf. 115, Nr. 48.

36 この版画において蛇が登場しならぬ画像の解釈については

Julia Carrasco, *Der Sündenfall im Werk von Hans Baldung Grien. Iconographie und Kontext*, Petersberg 2019, p. 159を参照(註1)。

37 Mende, 1978, Nr. 19.

38 *ibid.*, Nr. 547.

39 *Albrecht Dürer. Das graphische Werk*, Bd. 1, Nr. 3.

40 バルドウンクの油彩画《アダムとイブ》に隠された「女の企み Weiberlist」の主題について Carrasco, 2019, p. 175-232を

参照のこと。

41 Von der Oren, 1983, Tafel 121, Nr. 54.

42 バルドウンク・グリーンはシュヴェービッシュ・グミュントもしくはエルザス地方の人文主義者を輩出する富裕な都市貴族の家系の出身であった。両親は不明であるが、叔父のヒエロニムス・バルドウンクは神聖ローマ帝国皇帝マクシミリアン一世の侍医であり、兄弟のカスパールは法律家で、フライブルク大学の学長であった。カスパールはまた人文主義者ゼバスチアン・ブランド(一四五八―一五二二年)の後継者としてシュトラスブルク市の書記を務めた。この人脈からバルドウンク・グリーンはニュルンベルクでも早い時期から著名な人文主義者クリストフ・シヨイエル(一四八一―一五四二年)とも交流していた。

図版出典

Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk. Bd. 2, München London New York, 2002: 図 1, 4, 5, 15.

Ausst. Kat. Karlsruhe 2019: Holger Jacob-Frisen (Hg.), *Hans Baldung Grien, heiligjüngling*, Berlin München: 図 2, 3, 6, 7, 9, 10, 11, 12, 14, 16, 17.

展覧会カタログ『イタリア・ルネサンスの版画 ルネサンス美術を広めたニュー・メデア』、国立西洋美術館、印象社、二〇〇七年・図 8、13。