

アウグスティン・ヒルシュフォーゲル作《クレオパトラの死》

Death of Cleopatra by Augustin Hirschvogel

保井 亜弓

YASUI Ayumi

序

アウグスティン・ヒルシュフォーゲル（1503－1553）は、「アルトドルファーによる革新的風景画エッチングを発展させた唯一のドイツ版画家¹」と言われるように、35点の風景を描いたエッチングでその名を知られている。また、初めて銅版エッチングを行い、さらに複数回腐蝕を行なった1人であるとされる²。その上、数学者、地図制作者でもあった彼は、地図、肖像画、装飾図案、聖書の挿絵等さまざまな主題の作品を残している。ここで取り上げる1547年制作の《クレオパトラの死》（図1）は、その中でも数少ない古代の主題に根ざした版画作品であるだけでなく、人体のモデリングにスティプル（点描）を用いているという点で、彼の作品の中で特異な作品と言える。また、本作品は、16世紀のクレオパトラ像としてしばしば図版が掲載されているとはいえ、ほとんど研究がなされていない。本論では、クレオパトラ、そして風景に横たわる裸婦という主題からこの作品がどのように成立したのかを検討し、またこれが彼の作品の中でどのような位置を占めているのかを考察する。

1. ヒルシュフォーゲルの生涯とその研究

アウグスティン・ヒルシュフォーゲルは、1503年にニュルンベルクで生まれた。彼の生年については、1548年の年記のある自画像のエッチングに45歳と記されていること、および1543年にマテス・ゲベルにより制作された肖像メダルに39歳と記されて

いることから推定できる。

父のファイト・ヒルシュフォーゲルは、ニュルンベルクでよく知られたガラス絵工房を30年にわたり営み、アルブレヒト・デューラーやハンス・フォン・クルムバッハの下絵によるステンドグラスを制作していた。父ファイトは5人の息子と1人の娘を授かり、息子のファイトは、父の没後、翌年1526年より工房を引き継いだ。

ニュルンベルクの当時の様子を伝えるヨハン・ノイデルファーの『1547年の芸術家、職人についての新報』には、ファイト・ヒルシュフォーゲル父子とアウグスティンが「ガラス絵師」として記録されている³。アウグスティンは、おそらく父が亡くなるまではその工房で働き、その後は陶工ハンス・ニッケルとオズワルト・ラインハルトと共同の窯を持ち、主にヴェネツィア風ガラス容器を製作していたと考えられる。

1536年にニュルンベルクを離れ、ライバツハ（現在のリュブリャナ、スロベニア）へ赴き1543年まで故郷に戻ることはなかった。当初の目的はわかっていないが、当地では、マヨリカ絵付け師として活躍し、さらに数学および地図制作法を身につけて、1539年にニュルンベルク市議会のためにトルコ境界図を、1542年にはフェルディナント1世の命でオーストリアの地図を制作している。この時期にヒルシュフォーゲルはエッチングを始め（版画に残された最初の年記は1543年）、また1543年にニュルンベルクで自著『幾何学』を刊行している。

1544年にはヴィーンに居を構え、宮廷や市民からの庇護を得て、地図制作者、数学者、腐蝕銅版画家、

ステンドグラス絵師として幅広く活躍した。1547年には、1543年のトルコによる侵略以降の防衛のために、自ら開発した三角測量を用いてヴィーンの地図を完成させ、大いに称賛された。

ヒルシュフォーゲルについてのもっとも重要な基本研究は、カール・シュヴァルツが1917年に著わした最初のカatalog付きモノグラフであり、この書は1971年にカatalogのデータが増補されて再版された⁴。シュヴァルツの研究以降ヒルシュフォーゲルについて個別研究はあるものの、モノグラフは未だ出されていない状況である⁵。シュヴァルツの書はドナウ派に属する芸術家のカatalogの嚆矢とされ、ドナウ派研究文献としても意義深い⁶。

2. ヒルシュフォーゲルの《クレオパトラの死》

《クレオパトラの死》(図1)では、クレオパトラが画面左を頭にして横たわっている。彼女は上半身をやや起こして木に寄りかかり、右肘を地面について体を支え、胸に置いた左手には1匹の蛇の頭を握っている。蛇は長い舌を出し、まだ彼女を噛んではいないようである。彼女はこれから自らに毒牙を向けるのだろうか。クレオパトラは顔をこちらに向け、しっかりとわれわれ観者を見据えている。彼女の脚はいささかぎこちなく交差されている。右手は人差し指を地面の上に伸ばし、何かを差し示しているかのようである。彼女の背後には風景が広がっている。中景には河が流れ、その向こうの画面右には小高い山が見え、山の上や下に家々が建っている。さらに後景には、山々の峰が見える。画面左下にヒルシュフォーゲルのモノグラムAHとそれをはさんで1547年の年記が記されている。

このエッチングは第2ステートまでであり、第1ステートの画面は四角形だったが、第2ステートになると上部の角が切り落とされ、六角形になっている。図様の変更はない。ここで図示しているのは、第2ステートである。また、第2ステートにはカウンタープルフがある。

この作品は技法的にも特異である。風景と比べてクレオパトラの身体はやや灰色がかって見えるが、これは風景部分が線描で描かれているのに対して、人物部分は輪郭線以外ほとんどすべてステイプルで陰影が施されているためである。ステイプルとは、エングレーヴィングやエッチングで用いられる技法の一種で、特殊な彫版用具で、彫るのではなくパンチのように点を打ち付けて階調を表す技法である。ヒルシュフォーゲルの作品の中で、この技法が用いられたのは、現在知られている限りこの作品1点のみである。

3. クレオパトラの図像

本章では、ヒルシュフォーゲルの本作品が美術史に占める位置を確認するために、16世紀の同時代あるいは先行するクレオパトラの主な図像を検討したい。まず同郷の版画家ベーハム兄弟のものがある。弟バルテルは、一本の木の前に立つクレオパトラ像のエングレーヴィングを制作している(図2)。全裸の彼女は右手を木の枝の付け根に置き、左手に巻きつく蛇は胸を噛んでいるようである。画面右上に「CLEOPATRA」の文字があり、その下には1525年の年記がある。木の下にいる裸体の女性と蛇という組み合わせは、人類最初の罪を犯した女エヴァの姿をも思い起こさせる。

兄ゼバルトは、同主題による2点のエングレーヴィングを制作している。いずれも地下牢の中にクレオパトラを配しているが、「CLEOPATRA」の文字、1529年の年記とHSPのモノグラムがあるものは、全裸の立像で、高くあげた右手に巻き付く蛇が彼女の乳首を噛んでいる(図3)。足元には鎖が置かれている。もう一点はHSBのモノグラム⁷が見える作品で、クレオパトラは鉄格子のある地下牢に座っている(図4)。彼女が座る台には、先端に脚輪ある鎖が付いている。左胸を晒しているものの衣をまとしており、全裸ではない。蛇は彼女の胸を噛んでおり、彼女は顔を左に傾けて苦しみ悶えているかのようである。このようにクレオパトラを囚人とし

て表現するのは、中世末期以来のキリスト教的価値観からこのエジプトの女王を非道徳的な悪女とする見解を反映している⁸。

デューラー以降ドイツにもイタリア・ルネサンスの主題は移入されたものの、クレオパトラという主題はドイツの絵画ではほとんど表現されることがなかった⁹。一方この主題は、イタリアでは多く描かれている¹⁰。

クレオパトラを伝える古典文学の中でも、古代ローマのギリシア人著述家プルタルコスの『英雄伝』のラテン語訳は、1470年ローマで部分的に出版されて以来15世紀にすでに様々な刊本が出ており、16世紀には俗語訳も広まっていた。また、1512年頃に教皇ユリウス2世（在位1503-1513）がマッフィ家から購入してヴァチカンのベルヴェデーレの庭に設置された、ヘレニズム彫刻のローマ時代の模作《眠るアリアドネ》は当時「クレオパトラ」を表わしていると考えられていた（図5）¹¹。ベルヴェデーレの古代彫刻コレクションは、当時の芸術家たちの関心を大いにひいた。この《アリアドネ-クレオパトラ》のイメージを広めるのに一役買ったのが、ラファエロの下絵によるマルカントニオ・ライモンディのエングレーヴィングであった（図6）。その姿は彫刻の忠実な再現ではないものの、彼女は両腕を頭の上で組み、足を交差させるといった特徴的なポーズで寝椅子の上に横になっている。上半身を露にし、下半身は衣に包まれている¹²。クレオパトラであることを強調するためか、両腕に蛇を巻き付かせている。この版画はさらに複製版画が大量に作られ広く流布した。この古代彫刻のポーズは女性の横臥像の一つの原型となったと考えられる¹³。

同じくヴァチカンの彫像に刺激されてラファエロが下絵を制作したといわれるのが、アゴスティーノ・ヴェネツィアーノのエングレーヴィングであり、画面右下にAVの文字、右上には1528年の年記がある（図7）。プルタルコスによればクレオパトラは室内で自死を遂げたが¹⁴、ここでは場面は屋外で画面左にある円柱にクレオパトラがもたれかかるように座っている。左腕に巻き付いた蛇は彼女の乳首を

噛んでおり、すでに死に至ったかのように目を閉じて頭をうなだれている。彼女は上半身のみを露にして、下半身は衣に覆われ、足を交差させている。傍らにはクピドがいて、両手で顔を覆って嘆いている。背景は壁でふさがれており、クピドの弓と矢筒は火が燃える角柱に立てかけられている。

この像とたいへんよく似たポーズをとるクレオパトラが、イタリアの1515年の版画家のエングレーヴィングにドライポイントのような効果を加えた作品に見いだされる（図8）。この作品には1515年の年記と「CLEOPATRA」の文字が刻まれており、ヴェネツィアーノはおそらくこの版画も参照したに違いない¹⁵。クレオパトラがよりかかるのは画面左端の一本の木であり、彼女は右手で顔を支えているものの、脚を交差させるポーズは一致している。彼女の向かいには境界柱が描かれている。同版画家は、横臥像のクレオパトラも制作している（図9）。1本の木とその傍らの台の上に壺が置かれており、その前で彼女は画面左を頭にして、右手で石の上に頬杖をついて横たわり、その手に巻き付く蛇が彼女の乳首を噛んでいる。背後に回された彼女の左腕は見えない。そして、彼女の背後からもう一匹の蛇が頭を出している。彼女は目を閉じ、全裸でわずかに下にひかれた布が脚を覆っている。この2点の作品では、場面は屋外であるが背景は何も描かれず、ただ斜線のみで覆われていることが共通している。

風景の要素がある作品では、ポローニャのジャコモ・フランチャが立像のクレオパトラを描いたエングレーヴィングがある（図10）。両手に蛇を手をしているが、高く上げた右手でつかんでいる蛇が彼女の乳首を噛んでいる。彼女の脚元にはクピドがいて、彼女の左手に持つ蛇の頭を一緒に握っている。クレオパトラは全裸であり、地面には衣や弓と矢筒が散らばっている。クレオパトラのポーズは、ゼバルト・ベーハムによる立像に類似している。いずれも右手を上げ左手を下げているものの、コントラストを示す身体はちょうど反転したかたちを示している。背景は中央から画面右にかけて木立でふさがれ、一方左側は未完成であるのか表現されていな

い¹⁶。

立像の姿をとるクレオパトラとしては、先のアグスティノー・ヴェネツィアーノが1515年にバッチョ・バンディネッリの下絵により制作したエングレーヴィングがある¹⁷。彼女は石の上に右足をのせ、体をねじらせてマニエリスムの形態を示している。遠景に見える建物や木々は、デューラーに遡る風景が用いられている（図11）¹⁸。

これまで版画の作品を挙げてきたが、イタリアでは、絵画や彫刻作品も制作されている。本論では彫刻には触れないが¹⁹、これまでとは異なるタイプのクレオパトラ像を挙げておく。まず、ミケランジェロによるチョークの素描《クレオパトラの頭部》（フィレンツェ、カーサ・ブオナローティ）を指摘すべきであろう（図12）。空中に飛翔しているような蛇はすでに彼女の乳首を噛んでいるようだが、首をねじって後ろに視線を送るその表情は穏やかである。前面の若く美しいクレオパトラと対照的に、裏面には、苦しみのためか醜く歪んだ女性の顔が描かれている。また、ロンバルディアのレオナルド派のジャンピエトロ（ジョヴァンニ・ピエトロ・リッツォーリ）による油彩画（パリ、ルーヴル美術館）では、鉄格子のある室内で裸体のクレオパトラが半身像でとらえられている（図13）。彼女は手前にある籠から蛇を取り出して、自らの乳首を噛ませている。無花果の入った籠に隠して蛇を持ってこさせたという、プルタルコスの記事に準じているのだろう。

ドイツとイタリアのクレオパトラの様々な表象、立像、座像、横臥像、半身像または胸像を見てきたが、最後にネーデルラントのロマニスト、ヤン・ファン・スコーレル（1495-1562）の油彩による《死せるクレオパトラ》（アムステルダム、国立美術館）に注目したい（図14）。ファン・スコーレルは、カーレル・ファン・マンデルの『絵画の書』（1604）において、オランダにルネサンス芸術をもたらした画家と称賛されているように²⁰、ここには彼のドイツとイタリア滞在の成果があらわれている。この点については次章で検討することとし、まずは何がどのように描かれているかを確認しておく。画面左の前景に木々と

茂みが配され、その前でクレオパトラが、布を重ねたクッションの上に右腕の肘をつくようにして全裸で横たわっている。その右手につかんだ蛇が彼女の乳首を噛んでいる。彼女の頭部は右に傾き、眼は開いているものの、その瞳はずでに虚ろである。左手は両腿の間に差し込まれ、左脚を伸ばし、右脚はやや曲げている。画面右の中景には木が一本立っており、その向こうの小高い丘には建物が見える。さらに遠景には、青く霞んだ山々が望まれる。この作品は1520年から24年頃に年代づけられ、この時期は彼のイタリア滞在与1523年のユトレヒトへの帰郷直後にあたる。ファン・スコーレルの作品は、ヒルシュフォーゲルのエッチングと共通する要素が認められるとはいえ、おそらく直接的な接点はない。この関係を考えるには、しばしクレオパトラの主題を離れて、裸婦の横臥像をさらに検討するべきだろう。

4. 横たわる裸婦

ヒルシュフォーゲルの《クレオパトラ》は、明らかにジョルジョーネの《眠れるウェヌス》（ドレスデン、国立絵画館）をはじめとする、風景の中に横たわる裸婦像を連想させる（図15）²¹。当時イタリアではウェヌスを裸体の横臥像で描く伝統はなく、よく知られているように、ジョルジョーネのウェヌスのポーズは1499年にヴェネツィアで刊行されたフランチェスコ・コロナ（1433-1527）の『ポリフィーロの夢』の中のサテュロスに発見される泉のニンフを源泉としている（図16）。やはり同書に遡る泉のニンフという主題は、ドイツにおいては、デューラーが彩色素描（ヴィーン、アルベルティーナ）²²を残しているほか、とりわけルカス・クラナッハ（父）が繰り返し描いている²³。

1508年から1510年頃に描かれたジョルジョーネの作品では、画面左に岩があり、その前に置かれた赤いクッションと下の白い布のうえに、裸体のウェヌスがゆったりと横たわり、顔をこちらに向けて眠っている。右手を腕枕とし、左手は下腹部に置かれている。脚は交差されており、右足の先は見えない。

このジョルジョーネの作品以来、横たわる裸婦はとりわけヴェネツィアにおいて多く描かれた。

第3章で触れたヤン・ファン・スコーレルの作品には、ジョルジョーネや若きティツィアーノの影響がみられるとともに、その女性らしからぬ筋肉質の肉体は、ドイツで人体表現を追求するデューラーと出会ったことに加えて、とりわけミケランジェロの表現に学んだこと示している²⁴。前景をほの暗い空間とし、明るい遠景を望む眺望の風景表現を配する画面構成もイタリア的である²⁵。風景の要素については、次章で検討することとする。

ヒルシュフォーゲルが直接接触する可能性があったヴェネツィアの横たわる裸婦像は、ジュリオ・カンパニョーラとその養子となったドメニコ・カンパニョーラの版画作品のそれだろう。シュヴァルツが、ヒルシュフォーゲルのモノグラフに「ジュリオ・カンパニョーラの技法で」と記しているように²⁶、ステイプル・エングレーヴィングの技法は、ジュリオおよびドメニコの作品に特徴的に認められる。エングレーヴィングにおいてハーフトーンを点描で表現することはすでに15世紀から行われていたものの、ジュリオはステイプル・エングレーヴィングのみで制作した作品を残し、18世紀にもっとも盛んになるこの技法の創始者と見做されている。

ジュリオ・カンパニョーラが、ステイプル・エングレーヴィングのみで制作した作品の中の《横たわるウエヌス》²⁷では、画面左の木の切り株を枕にして、背を見せて横臥する裸婦が描かれている(図17)。裸婦の背後には木の茂みがあり、画面右には遠景に建物のある風景を望むことができる。人体はもちろんのこと、とくに茂みの微妙な陰影がステイプル・エングレーヴィングで見事に表現されている。この作品はジョルジョーネの失われた素描にもとづくものと考えられている²⁸。裸婦の独特なポーズは、ライモンディがジョルジョーネの下絵で制作したとされるエングレーヴィング、通称《ラファエロの夢》という北方的な怪物が登場する奇妙な光景において、前景に横たわる2人の裸婦のひとりとの類似が指摘されている²⁹。

アーサー・ハインドは、彼のカタログで、ジュリオの名の下に入れながらも、アダム・バルチュによるアゴスティーノ・ヴェネツィアーノへの帰属をも認めている《風景の中で横たわる裸婦》を挙げている(図18)³⁰。花冠を戴いた裸婦は画面左端の壁にもたれかかり、眠っているようである。シュヴァルツは、ヒルシュフォーゲルの作品が失われたジュリオの版画の模作であると考えた³¹。ハインドがこの作品をジュリオに関係づけたのもジョルジョーネ的な構図を示しているためであり、ヒルシュフォーゲルが目にした可能性を否定できない。

しかしながら、表現や技法という点でヒルシュフォーゲルが影響を受けたのは、1517年の年記とサインのあるドメニコの《横たわるウエヌス》の方だったのではないだろうか(図19)。彼女は頭を画面左にして草むらにひいた布に腰掛けるように横たわっている。肘をついた右手は何かを示すように二本の指を宙に伸ばし、左手は膝の上に置き、脚は交差させている。彼女は眠っておらず、前方を見ている。画面右には建物のある遠景が見える。コンラート・オーバーフーバーは、この作品が技法だけでなく、その雰囲気や構図において、とりわけジュリオの作品との類似性が際立っていると指摘している³²。技法としては、ジュリオの多くの作品と同様に、線描と点描が併用されている。裸婦は併用技法で表現されているものの、柔らかな胸部の表現にはステイプル・エングレーヴィングが用いられている。それに対して、風景は主にエングレーヴィングで描かれている。人体と風景に異なる技法を対比的に用いるというヒルシュフォーゲルの発想は、ジュリオよりもドメニコの版画から得たものかもしれない。

さらに裸婦の横臥像の表現は、ニュルンベルクにも伝わっていたことに触れておかねばならない。まず初めに挙げるべきは、1501年の年記とモノグラムのあるデューラーによる《横たわる裸婦》(ヴィーン、アルベルティーナ)の素描である(図20)。素描は緑色で地塗りされた紙にペンと灰色のグアッシュと白のハイライトで描かれ、「私はこれを構想した Dzh hab ich gfsyrt」と自信に満ちて書き込んでいる。

裸婦は画面右端の石に左肘をついて上半身を起こし、右手は体に沿わせ、脚は重ねている。顔はプロフィールでとらえられている。この素描において、デューラーは「構成的な体系」に基づいた人体の理想的なプロポーションを追求している³³。しかしそこに人体以外のものは描かれることなく、逆に彼がいかに人体表現に集中していたかを示している。

デューラーは、エングレーヴィングの《海の怪物》でも同様のポーズの裸婦を描いているので³⁴、ゼバルト・ベーハムによる木版画の《アダムとエヴァ》のエヴァは、おそらくそれからの影響を受けているのだろう(図21)。頭を画面左にして横たわるエヴァは、逆向きのアダムと向かい合っている。エヴァは切り株に右肘を乗せて寄りかかり、左手にリングを持っている。彼女の顔はプロフィールでとらえられ、脚は交差している。アダムは木に寄りかかって地面に脚を伸ばして座り、エヴァからリングを受け取ろうと右手を差し出している。彼らの背後には林のような風景が描かれ、そこには鹿の姿も表されている。さらに遠景には山々が見える。この木版画は1527年に発行された書物³⁵で用いられ、その後1531年の暦に再度使われた³⁶。ヒルシュフォーゲルがこの木版画を知り得た可能性はあっただろう。

5. 風景

ジョルジョーネの《眠れるウェヌス》は、マルカントニオ・ミキエルによる1525年の記録によれば、ウェヌスはジョルジョーネが描いたが、風景とクピドはティツィアーノによって仕上げられたという³⁷。しかしながら、風景に眠るウェヌスを配するという構想は、ジョルジョーネのものだろう³⁸。恥じらうこともなく穏やかに眠るウェヌス。彼女は牧歌的な理想風景、アルカディアにいるのである。古代の牧歌詩の伝統とともに、16世紀になって刊行されたヤコポ・サツナザーロの『アルカディア』は、イタリア語で書かれ、当時広く読まれていた³⁹。

そもそもジョヴァンニ・ベッリーニからジョルジョーネ、そしてティツィアーノに代表されるヴェ

ネツィアの画家たちは自然現象に鋭い感覚をもち、朝日や夕日の微妙な光や雰囲気にも包まれた穏やかな光景を描き出した⁴⁰。イタリアの中でもトスカナでは、裸婦横臥像の中心はあくまでも人体であり、それに付される風景は重要な要素とはならなかった⁴¹。このヴェネツィア的風景の要素は、第4章で挙げたジュリオ・カンパニョーラとドメニコ・カンパニョーラ作品にも認められる。とくにドメニコが風景を描いた素描や版画によって、ヴェネツィア的風景表現は広くヨーロッパに流布した。

一方ドナウ派を代表するアルブレヒト・アルトドルファーは、人物が存在しない純粋な風景表現を作品として初めて描いたことで知られる。また彼は絵画や素描のみならずエッチングでも風景画を制作した⁴²、それらの作品では、自然は時に荒々しく畏怖を感じさせるものとして描き出されている。ヒルシュフォーゲルはアルトドルファーとは20年の年の差があるものの、序で述べたようにその後継者とも目されている。実際彼には、同じくドナウ派の主要な画家であるヴォルフ・フーバーによる風景木版画をエッチングで模写した作品も残している。ヒルシュフォーゲルの風景画では、《クレオパトラの死》を描いた1547年ではないものの、前年の1546年の年記が刻まれた一連のエッチングがあり、そこでは前景にしばしばねじれるように勢いよく伸びた木が配されて、ごつごつした岩山が配されることもある(図22)。ヒルシュフォーゲルの風景画には、エッチングの特徴をうまく活かした、流れるような、あるいは素早くひっかくような描線が特徴的に認められる。

それでは《クレオパトラの死》の風景表現はどうだろうか。前景の木はヒルシュフォーゲルに特有の流れるような描線で描かれているとはいえ、線の勢いは控えめになっている。土手は、クレオパトラの下半身の輪郭線に沿うように蛇行している。土手の向こうは河が流れ、そのかなたに中景の風景が広がっている。画面右端の小高い山には建物が建っており、その麓には町が見える。麓から山頂に至る一本の道が続いている。また、河の向こう側にも家々が見える。これらの点景は、ヒルシュフォーゲルの

描く風景の中でも特段に細やかに表現されている。さらに遠景にはなだらかな山々の峰が連なっている。先に挙げた風景画エッチングの作例と比較すると、その荒々しさとは打って変わって、ここに広がっているのは、穏やかな雰囲気にも包まれた風景である。一方で、画面中央に、前景と中景をつなぐかのように、おそらく橋であると思われる二本の板が河の上に渡されているが、その大きさは風景に釣り合っておらず、このモチーフの配置は成功しているとはいえない。前景に人物を配する舞台を設定したために、風景画では問題なく描かれていた前景から中景への連続性を保つことに、おそらくヒルシュフォーゲルは苦労したのだろう。一見人物と風景は調和しているかのようだが、そこには綻びが潜んでいる。

結論

ヒルシュフォーゲルには、神話的テーマを扱った作品として、1545年の年記のある《サテュロスと格闘するバッカンテ》と1548年の年記のある《テントの中で母子とともにいるサテュロス》のエッチングを制作しているが、前者では背景の風景は付加的であり、後者は風景的要素を欠いている。またいずれにもステイプルの使用は見られない。

ヒルシュフォーゲルは、イタリア版画を模作したエッチングを残しているものの、《クレオパトラの死》は、彼が人物表現においても、風景表現においても、もっともイタリア美術に近づこうとした作品なのではないだろうか。「風景の中で横たわるクレオパトラ」という表現の直接的な先例を、ヒルシュフォーゲルはおそらく身近に持つことはなかった。それにもかかわらず、カンパニョーラの版画と、泉のニンフ・ウエヌス・クレオパトラ・エヴァという連鎖に助けられて⁴³、彼は自らの「風景の中で横たわるクレオパトラ」の図像を構想し、この作品を作り上げたのだろう。

シュヴァルツは、「人物表現はヒルシュフォーゲルの弱い側面であった」という興味深い記述を残している⁴⁴。《クレオパトラの死》において、彼は裸婦

という難しい課題に果敢に取り組んだが、それでもごちなく交差した脚や不格好な足の指など下半身の表現に滲み出る拙さを隠すことはできなかった。ステイプルによって、女性の身体の柔らかさと微妙な陰影によるモデリングを試みているとはいえ、この技法をさらに積極的に用いることを控えたのは、やはりルネサンスの理想的な人体を表現する自らの能力に限界を感じたからかもしれない。

1547年はウィーンの地図を完成させた年であり、1548年と1549年に描かれた自画像には、「我は幸福が戻り来るのを望む Spero fortunae regressum」という彼のモットーが刻まれている。長い苦難の道を克服し、彼はさらなる成功を希求していた。このモットーはまた、イタリア美術への接近を放棄し、自らの道をようやく定めたという自負の表明であるのかもしれない。

註

- 1 Giulia Bartrum, *German Renaissance Prints 1490-1550*, exh. cat., British Museum, 1995, p. 204. ここでは、ハンス・ラウテンザック (1524-64/65) とともに名前を挙げられている。
- 2 アド・ステインマンは、ヒルシュフォーゲルの複数回腐蝕の方法を詳しく述べている。Ad Stijnman, *Engraving and Etching 1400-2000*, London, 2012, p. 206.
- 3 Georg Wolfgang Karl Lochner, *Des Johann Neudörfer Schreib- und Rechenmeisters zu Nürnberg: Nachrichten von Künstlern und Werkleuten daselbst aus dem Jahre 1547*, Wien 1875 (Kessinger Legacy Reprint), pp.147-155.
- 4 Karl Schwarz, *Augustin Hirschvogel: Ein deutscher Meister der Renaissance*, Berlin, 1917 (rep. 2 vols. New York, 1971.)
- 5 ヒルシュフォーゲルについての近年の文献については、Gordon Cambell (ed.), *The Grove Encyclopedia of Northern Renaissance Art*, vol. 2, Oxford, 2009, p. 255参照。
- 6 ドナウ派という名称はヘルマン・フォスが用いたのが初めてであり (Herman Vos, *Ursprung des Donaustils*, Leipzig, 1907)、ドナウ派を代表するアルトドルファーの作品がカタログ化されたのはずっと後のことだった。Benjamin A. Rifkin, Preface, Schwarz, op. cit., vol. 2, p. 7.
- 7 ニュルンベルクでは、BをPと発音したため、ゼバルトのモノグラムは初めのHSPから、HSBへと変わったとされる。彼は1532年にはフランクフルトに移っている。
- 8 Karin Rhein, *Kleopatra-Interpretation in der Malerei*,

- Kleopatra und die Caesaren*, exh. cat., Bucerius Kunst Forums, 2007, p. 205. ただしこの論文ではバルテル・ベーハムの作品を誤ってヒルシュフォーゲル作としている。
- 9 2010年、シエナのピッコリーニ邸から盗まれたデューラー作の「クレオパトラ」の半身像が発見されたとのニュースが報じられたが、作品の詳細は不明であるため、ここでは論じない。
- 10 イタリアでは、ボッカッチョの『著名女性伝』(1361、1375までに改訂)でクレオパトラが取り上げられたことからこのエジプトの女王は広く知られるようになった。イタリア・ルネサンスにおけるクレオパトラ像の発展については、Jaynie Anderson, Die Neuerfindung Kleopatras in der italienischen Renaissance, *Kleopatra: Die ewige Diva*, exh. cat., Kunst- und Ausstellungshalle, Bonn, 2013, pp. 57-67.
- 11 この彫像については、大木綾子「ヴァチカン所蔵《眠るアリアドネ》の評価の変遷」『藝叢』、10、1993、pp. 45-76参照。
- 12 ライモンディの版画は古代石棺に由来するニンフの表現と関連するという可能性も指摘されている。『ヴァチカンのルネサンス美術』展、国立西洋美術館、58番、138-139頁。
- 13 田中正之「アリアドネ・ポーズとウォルブルタス」『西洋美術研究』5、2001、103-123頁。
- 14 クレオパトラの死の記述は、『プルトーク英雄伝』河野与一訳、11、「アントニウス」85、168-169頁、プルトルコス『英雄伝』村川堅太郎編、下、「アントニウス」85、436-437頁参照。
- 15 Arthur M.Hind, *Early Italian Engraving: A Critical Catalogue with Complete Reproduction of all the Prints described*, London, 1948 (rep. 1978), vol. 5, p. 283, no.1.
- 16 背景を塞ぐ平行線は、第2ステートで加えられた。Hind, op. cit., vol. 5, p. 232, no. 5.
- 17 ここに示しているのは第1ステートで、バンディネッリの名がクレオパトラの足元の石に刻まれるのは第2ステートにおいてである。
- 18 『イタリア・ルネサンスの版画』展カタログ、国立西洋美術館、86番、180頁。
- 19 イタリアの彫刻作品としては、パッチョ・バンディネッリが1530年に制作した《クレオパトラ》(フィレンツェ、バルジェロ美術館)などがある。バンディネッリの作品は、ブロンズイーノが素描(ハーバード、フォッグ美術館)で描いている。
- 20 「画家ヨアン・スコーレルの伝記」カーレル・ファン・マンデル『「北方画家列伝」注解』尾崎彰宏、幸福輝、廣川暁生、深谷訓子訳、中央公論美術出版、2014、149-163頁。ファン・スコーレルは、1548年から1520年の間に故郷を後にしてドイツとスイスを經由しヴェネツィアに向った。そこからイエルサレムに3ヶ月滞在した後1522年にローマに赴き、当地ではラファエロの後任として、ベルヴェデーレの監督官および教皇付画家となった。
- 21 ルネサンスの眠る裸婦像の発展については、Mirard Meiss, Sleep in Venice: Ancient Myths and Renaissance Proclivities, *The Painter's Choice*, New York, 1976, pp. 212-239.
- 22 Anne-Marie Bonnet, *Albrecht Dürer Die Erfindung des Aktes*, München, 2014, p. 103, no. 38.
- 23 ルカス・クラナッハ・リサーチ・プロジェクトによれば、彼はこの主題を14枚描いている。http://lucascranach.org/(2016/10/30閲覧)クラナッハの図像については、Michael Liebmann, On the Iconography of the Nymph of the Fountain by Lucas Cranach the Elder, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 13, 1968, pp. 434-437.
- 24 *Kleopatra und die Caesaren*, op. cit., p. 218 フィリップ・ライランズは、この作品の直接の先例がバルマ・イル・ヴェッキオの《風景の中のニンフ》(ドレスデン、国立絵画館)としている。Philip Rylands, *Palma Vecchio*, New York, 1992, pp.19-21.
- 25 *Kleopatra und die Caesaren*, op. cit.
- 26 Schwarz, op. cit.(rep.), p. 163, no. 5.
- 27 近年ウェヌスではなくニンフとすべきという説も出されている。Dagmar Korbacher, Poetic Printmaking: Arcadia and the Engraving of Giulio Campagnola, *Art in Print*, 2015, vol. 4, no. 5, p.7.
- 28 マルカントニオ・ミキエルは、パドヴァのピエトロ・ベンボ邸にある2点の「ジュリオ・カンパニョーラによるミニアチュール画」について記しており、そのひとつは、「ジョルジョーネに基づいた裸婦で、横たわり、背を向けている。Una nuda tratta da Zorzi, Stesa e volta」コンラート・オーバーフーバーはそのミニアチュール画とこの版画を関係づけている。Konrad Oberhuber, Giulio Campagnola, *Early Italian Engravings from the National Gallery of Art*, exh. cat., National Gallery of Art, Washington, 1973, p. 399. ミキエルの記述は逸名著者のものとしてヤーコポ・モレリにより出版されている。Marcantonio Michiel, (Jacopo Morelli ed.), *Notizia d'opere di disegno nella prima metà del seecolo XV...*, Bassano, 1800, p.19.
- 29 Meiss, op. cit., p. 217.
- 30 Hind, op. cit.(rep.), vol.5, p.204, no.21 and vol. 6-7, pl. 786, no. 21.1.
- 31 Schwarz, op. cit., pp. 60, 112, note 192.
- 32 Oberhuber, op. cit., p.418, no.151. この作品には、ドメニコ自身に帰される関連素描が大英博物館に所蔵されている。Ibid, fig. 20-4.
- 33 Anne-Marie Bonnet, op. cit., pp. 27-28.
- 34 ライナー・ショッホは、1498年頃作とされるこの版画の裸婦がヴィーンの素描と同じ手本に遡ると指摘している。Rainer Schoch, Matthias Menge and Anna Scherbaum, *Dürer: Das graphische Werk*, vol.1, München, 2001, pp. 73-75, no.21.
- 35 Eck, *Wider den Gotzlesterer...*, Ingolstadt: Peter Apian, 1527.

- 36 Campbell Dodgson, *Catalogue of Early German and Flemish Woodcuts preserved in the Department of Prints and Drawings in the British Museum*, London, 1903, p. 450, no. 39.
- 37 “La tela della Venere nuda, che dorme in uno paese, con Cupidine, fu de mano di Zorzo da Castelfranco; ma lo paese e Cupidino furono finiti da Tiziano”, Michiel, op. cit., p.66. ウェヌスの足元のクピドは19世紀に塗りつぶされたが、X線調査で確認されている。高橋朋子『ウェヌス－豊穡からエロスへ－』悠書館、2016、56-57頁参照。
- 38 Richard Turner, *The Vision of Landscape in Renaissance Italy*, Princeton, 1966, pp. 92ff.
- 39 Robert Cafritz, Lawrence Gowing and David Rosland, *Places of Delight: The Pastral Landscape*, New York, 1988, pp. 24-26.
- 40 ヴェネツィアの風景画については、Turner, op. cit.; Cafritz, Gowing and Rosland, op. cit.
- 41 ミラード・ミースはミケランジェロの構想をポントルモが仕上げた《ウェヌスとクピド》(フィレンツェ、アカデミア美術館)の別のヴァージョンを例に挙げている。Meiss, op. cit., p. 214
- 42 アルトドルファーの風景画については、Christopher S. Wood, *Albrecht Altdorfer and the Origins of Landscape*, Chicago, 1993; Nils Büttner, »Gut in kleinen Bildern« - Albrecht Altdorfer als Landschaftsmaler?, C. Wagner and O Jehle (ed.), *Albrecht Altdorfer. Kunst als zweite Natur*, Regensburg, 2012, pp.71-78. ドナウ派の風景画および16世紀ドイツの風景画については、Nils Büttner, *Geschichte der Landschaftsmalerei*, München, 2006, pp. 86-100; *Fantastische Welten: Altdorfer und das Expressive in der Kunst um 1500*, exh. cat., Städel Museum, Frankfurt, 2015, pp. 115-147.
- 43 エジプトの女王クレオパトラが古代の美の女神ウェヌスに重ねられるのは驚くべき事ではない。実際プルタルコスは、クレオパトラの美しさを「アプロディテ」にたとえている。『プルターク英雄伝』前掲書、26、99頁; 『英雄伝』前掲書、26、372頁。
- 44 Schwarz, op. cit., vol. 1, p. 89.

Erfindung des Aktes, München, 2014.

附記

本研究は、科学研究費助成研究「西洋初期エッチングの展開と諸相」(基盤研究B 研究代表者:保井亜弓)の成果の一部である。

(やすい・あゆみ 芸術学/西洋美術史・版画史)
(2016年10月31日 受理)

図版出典

図1, Washington National Gallery, 図2, 3, 4, 14, Rijksmuseum Amsterdam; 図5, GFDL; 図6, 7, 8, 9, 10, 11, 17, 18, 19, 21, 22 © Trustees of British Museum; 図12, *Kleopatra: Die ewige Diva*, exh. cat., Kunst- und Ausstellungshalle, Bonn, 2013; 図13, 『ルーヴル美術館展:地中海四千年のものがたり』東京都美術館, 2013.; 図15 『世界美術大全集13 イタリア・ルネサンス3』小学館, 1994; 図16, Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili: The Strife of Love in a Dream*, trans. by Joscelyn Godwin, New York, 1999; 図20, Anne-Marie Bonnet, *Albrecht Dürer Die*



図1 アウグスティン・ヒルシュフォーゲル《クレオパトラの死》1547年 エッチング



図2 バルテル・ベーハム《クレオパトラの死》1524年 エングレーヴィング



図3 セバルト・ベーハム《クレオパトラの死》1529年 エングレーヴィング



図4 ゼバルト・ベーハム《クレオパトラの死》1531-1550年 エングレーヴィング



図5 《眠るアリアドネ (クレオパトラ)》2世紀 大理石 ヴァチカン美術館



図6
マルカントニオ・ライモンディ (ラファエッロ原画による)
《クレオパトラ》
1515-1527年
エングレーヴィング



図7 アゴスティーノ・ヴェネツィアーノ (ラファエロ原画による) 《クレオパトラの死》 1528年 エングレーヴィング



図10 ジャコモ・フランチャ 《クレオパトラの死》 1515-1530年 エングレーヴィング



図8 1515年の版画家《クレオパトラの死》1515年 エングレーヴィング



図9 1515年の版画家《クレオパトラの死》1510-1520年 エングレーヴィング



図11 アゴスティーノ・ヴェネツィアーノ (バッチョ・バンディネリ原画による) 《クレオパトラの死》 1519-1530 エングレーヴィング



図12 ミケランジェロ・ブオナローティ《クレオパトラの頭像》1533-1534年 素描 カーサ・ブオナローティ



図13 ジャンピエトロ《クレオパトラの死》1515年頃 油彩 ルーヴル美術館



図14 ヤン・ファン・スコーレル《死にゆくクレオパトラ》1520-1524年 油彩 アムステルダム国立美術館



図15 ジョルジョーネ《眠るウェヌス》1518-1520年 油彩 ドレスデン国立絵画館

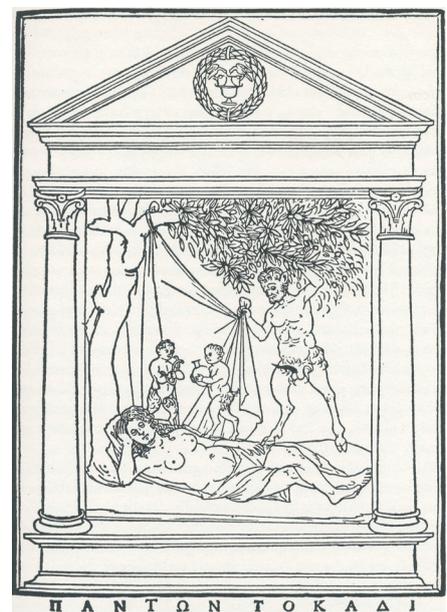


図16 フランチェスコ・コロンナ『ポリフィーロの夢』1499年 木版画



図17 ジュリオ・カンパニョーラ《眠るウェヌス》
1510-1515年 エングレーヴィング



図18 ジュリオ・カンパニョーラまたはアゴスティ
ーノ・ヴェネツィアーノ（帰属）《横たわる裸婦》1510-
1520年 エングレーヴィング



図19 ドメニコ・カンパニョーラ《横たわるウェヌス》
1517年 エングレーヴィング



図20 アルブレヒト・デューラー《横たわる裸婦》
1501年 素描 アルベルティーナ



図21 ゼバルト・ベーハム《アダムとエヴァ》1527年 木版画



図22 アウグスティン・ヒルシュフォーゲル《風景》
1546年 エッチング

