

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

保井 亜弓

はじめに

ベルリンの国立美術館版画素描室には、アウグスブルクの画家ハンス・ブルクマイアー（一四七三―一五三二）による多色木版画、羊皮紙の上に黒と金銀の二版で刷られた《聖ゲオルギウス》(B.23)「図1」が所蔵されている。この作品は、一五〇八年に画家が、アウグスブルクの秘書官であり、神聖ローマ帝国皇帝マクシミリアン一世の芸術面での助言者であったコンラート・ポイティンガーの命を受けて、《マクシミリアン一世騎馬像（以下マクシミリアン一世と表記）》(B.32)と対をなして完成したもので、これら二作品の第一ステートはあわせて五点が現存するのみである〔図1、3、5、6〕。しかも、羊皮紙や着色された紙に金や銀を用いたその組み合わせは、版画作品ながら一つとして同じヴァージョンがみられず、きわめて希少な作例といえる。

十六世紀の版画の中でも、おそらくブルクマイアーによる《聖ゲオルギウス》と《マクシミリアン一世》ほど逸話に彩られたものはないだろう。その制作のいきさつは、コンラート・ポイティンガーのよく知られた書簡に記されていて、歴史的な記録と版画作品が確認されるという点でもきわめて稀な例となっている。その書簡によると、前年にルーカス・クラナハの《聖ゲオルギウス》(B.65)「図4」が制作されており、ブルクマイアーの作品はそれに対抗して意図されたことがわかる。さらに、まさにこの二人の画家が、より正確に言えば、クラナハと、ブル

クマイアーおよびその彫り師ヨースト・デ・ネッガーが、これらの作品をきっかけとして、キアロスクーロ木版画を発明するにいたったことはよく知られている。キアロスクーロ木版画とは、多色木版画の一種で、同系色を薄い色から濃い色へと刷り重ね、紙の白をハイライトとして、微妙な陰影表現や明暗の効果を示す技法であり、「技法上では十六世紀はじめのもっとも重要な発明」とされる。実際ブルクマイアーの作品には、トーン・ブロックを加えたキアロスクーロ木版画としてのステートが存在している「図7、8」²。つまり、クラナハとブルクマイアーの作品には、芸術家伝説でお馴染みのライバルと発明の逸話が見い出されるのと同時に、これらの作品は版画史上の決定的な位置を占めているのである。

クラナハとブルクマイアーの作品を特徴づけているのは、用材と技法、すなわち高価な羊皮紙や入念に準備された紙と、金や銀をハイライトの版として用いたいわゆる「金刷り」³の技法であることに異論はないだろう。この独特な技法は、キアロスクーロ技法を論じるときには、その前段階として必ず言及されてきたものの、どちらかといえば偉大な発明のプロローグとして簡単に扱われることが多かった。しかしながら、この実験的な試みには、それ以上の意義があるように思われる。ポイティンガーの書簡は、宮廷サークルにおける注文者、制作者、受容者という状況を確認する証拠を与えてくれている。「金刷り」という技法もまた、主題表現との関連を考慮しつつ、作品の成り立ちの中で検討する必

要があるのではないだろうか。

「金刷り」の技法については、マックス・ガイスベルクの研究（一九二七）⁴以来、長く検討されることがないまま彼の見解が繰り返し引用されてきた。ようやく近年になって、ピーター・パーシャルが『ルネサンス版画』（一九九四）においてかなり綿密な検証を行った⁵。パーシャル以降は概ね彼の見解が受け入れられている⁶。とはいえ、この技法についてはまだ不明の点が多く残されている。とくに、第一ステートのうちベルリンの《聖ゲオルギウス》「図1」については、二十世紀はじめの研究以後、十分に検討されることがなかった。パーシャルを含めて従来の研究では、キアロスクーロへの発展という観点が重視されたため、白い羊皮紙に刷られたヴァージョンは、効果という点でむしろ低い評価を受け、あまり注目されることがなかったといえる。しかし、「金刷り」という技法そのものに焦点をあてるならば、現存するすべてのヴァージョンを仔細に検討する必要があるだろう⁷。

筆者は、幸いなことに一九九六年から一九九七年にかけてベルリン国立美術館版画素描館において研究する機会を得て、ブルクマイアーによるこの作品を詳細に調査することができた。ベルリンの《聖ゲオルギウス》を中心に第一ステートを再検討することによって、クラナハと腕を競ったブルクマイアーの「金刷り」とは何だったのか、あらためて問い直してみたい。

一、作品の成立と図像解釈

はじめに、作品成立のいきさつをポイティンガーの書簡にそって確認し、その結果としてのクラナハおよびブルクマイアーの作品を図像表現から比較検討したい。

一五〇八年九月二四日、ポイティンガーはザクセン選帝侯フリードリッヒ賢公に次のような書簡を送った。

先年、選帝侯閣下の重臣デーゲンハルト・ペツフィンガー殿は、閣下の画家が刷り上げました金と銀の騎士像を私にお送りになりましたが、私はそれにいたく感銘いたし、当地においてもこの芸術を成したいと思ひ至りまして、大変な労苦の末に、金と銀とで羊皮紙に刷った騎士像を実現いたしましたので、ここに閣下にお送り申し上げる次第であります。閣下におかれましては、これが良く刷れておりますかどうかご検討され、私にお知らせくださりますようお願い申し上げます。

翌九月二五日にポイティンガーがザクセン公ゲオルクに宛てた書簡では、「私は当地で我が芸術家とともに、以前私より閣下がお持ちになりました書物のように、金と銀で羊皮紙と紙に刷ることに成功いたしました」⁹と金刷りの書物にも触れ、様子を尋ねている。

すなわち、一五〇七年（先年）にクラナハ（閣下の画家）が制作した「金と銀の騎士像」に刺激されたポイティンガーは、翌年アウグスブルク（当地）でブルクマイアー（我が芸術家）に「金と銀とで羊皮紙と紙」に刷った「騎士像」を完成させたということになる。さらに、十月十七日付けのザクセン公ゲオルクがポイティンガーに送った返答には、「二つの騎馬像」という言葉がみられ、ブルクマイアーの対作品をさすものと考えられる¹⁰。

以上の書簡の記述は、これまでくり返し引用されてきたものであるが、重要であると思われるのは、皇帝マクシミリアンの名は直接登場しないものの、いずれの作品も明らかにマクシミリアンからんで制作されているということである。なぜ聖ゲオルギウスという図像が選ばれたのか、それは皇帝マクシミリアンと「聖ゲオルギウス騎士修道会」の関係から理解される。この騎士修道会は、一四六八年にフリードリヒ三世により創設され、その息子マクシミリアンはこれを立て直してトルコ人に対する十字軍遠征を目指したものの、皇帝のこの夢はついに果たされること

はなかった。クラナハが披露した新しい技法による版画は、ポイティンガーを驚かせ、ブルクマイアーに《聖ゲオルギウス》と《マクシミリアン一世》を制作させる契機となった。その輝くばかりの作品は、版画芸術にも多大な関心を寄せた皇帝マクシミリアンの興味をひいたにちがいない。ポイティンガーが仕掛けたクラナハとブルクマイアーのライバル争いは、パーシャルによってアペレスとプロトゲネスに喩えられたが、その背後には注文者たち、諸侯のなかでも有力であったザクセン選帝侯フリードリヒ賢公、ポイティンガー、そして皇帝マクシミリアンの姿が浮かび上がる。

それでは問題の作品はどのようなものだったのだろうか。クラナハの《聖ゲオルギウス》の第一ステートは二点現存しているが、そのうち大英博物館のものは、濃い青で着色された紙に刷られ、金のハイライトが美しい輝きを放っている〔図4〕。この作品では、遠景に山々と城郭がみえる風景の中に、右向きの甲冑の騎馬像があらわされている。地平線のあたりは、地の色が少し削られ遠近法的效果を生んでいる¹¹。騎士は槍を天に向かって掲げている。画面左の一边を閉じるように樹木が配され、ザクセン公の紋章が掛けられている。足下には聖人に倒された竜が横たわる。装飾馬具にあらわされた「A」の文字は、クラナハの他の作品にも見られるもので、「Austria」の王、すなわちマクシミリアンを意味すると考えられている¹²。ここでは聖ゲオルギウスに、騎士マクシミリアンの姿が重ねられている。画面右下には、クラナハのインシアル「LC」がみえる。輝くハイライトの版に自らのモノグラムを刻んだのは、画家の自信のあらわれかもしれない。

これに対してブルクマイアーに与えられた課題は、なんとしてもクラナハの作品を越えるようなイメージを創り出すことだったにちがいない。一五〇七年に北イタリアのヴェネツィアなどに短期に滞在したと考えられるこの画家は、ルネサンス的な古代風建築を舞台設定として《聖ゲオルギウス》と《マクシミリアン一世》の二作品を制作した¹³。

《聖ゲオルギウス》〔図1、3〕では、聖人は右向きの騎馬像であるが、完全なプロフィールとはなっていない。ややうつむきながら、馬の歩みを進め、右手には折れた槍を持っている。足下では、救われた姫が子羊を連れてひざまづき、竜は槍で首を一突きされて倒れている。聖人の兜や馬具装飾は、「聖ゲオルギウス騎士修道会」の「円に十字」の紋章で飾られ、上部左に「聖ゲオルギウス、キリスト教軍の戦士 DIVVS. GEORGIUS/ CHRISTIANORVM. MILITVM. PRO-PVGNATOR」という銘文が記されている。ここでの聖ゲオルギウスは、マクシミリアンの「聖ゲオルギウス修道会」の政治的な意味を明確に示している。建築には唐草文のメダイヨンの中央に「IHS」のモノグラムと「M. D. VIII」の年記、画面下に「H. BYRGKMAIR」の銘がみえる。

一方、《マクシミリアン一世》〔図2、5、6〕は、左向きのプロフィールの騎馬像を描いている。古代のコインを連想させる「IMP. CAES. MAXIMIL. AVG」という短縮形の銘文に明記されているように、マクシミリアンは皇帝像としてあらわされている。マクシミリアンはローマで教皇から皇帝戴冠することを切望していたが、結局それはならず、ようやくトリエントで一五〇八年二月四日に皇帝宣言を行った。この作品は、いち早く皇帝としてマクシミリアンをあらわしたもので、皇帝マクシミリアン像としてはもっとも早い作品のひとつである。また古代風建築の使用という点でも、北方において、イタリア・ルネサンスの新しい様式を版画に取り入れたのもっとも早い例のひとつであるが、とくに《マクシミリアン一世》は、古代建築を背景にしたカエサル凱旋を想起させて、マクシミリアンの理想であったローマでの皇帝戴冠を画面上で実現させているかにみえる。むろんここには、古代からの騎馬像の図像伝統が反映していることは言うまでもない¹⁴。背後には、ハプスブルク家の紋章である双頭の鷲の記章が掲げられ、画面右下には、「1508」の年記と「H. BYRGKMAIR」の銘がみえる。

すでに述べたように、クラナハは、聖人とマクシミリアンを重ね合

わせたダブルイメージとし、ブルクマイアーは二作品に聖人と皇帝としてのマクリミシアンを別々に描いた。これまでとくに指摘されることはなかったが、この点こそ両者の作品の性格を決定的に特徴づけているように思われる¹⁵。

クラナハの作品では、騎馬像のポーズが注目される。一見したところ静的に見えるこの像において、実は馬は両足を上げていきわめて動的である。聖ゲオルクの図像においては、聖人が乗る馬は、荒々しく両前足をあげて竜に向かうのが常である。それは、いわば攻撃のポーズであるとみなすことができるだろう。しかしここでは、竜はすでに倒されており、槍は天に向かって掲げられているので、攻撃という意味は失われている。むしろ、右上がりの馬の姿勢と槍によって、厳格なプロフィールの聖人像は画面中央にしっかりと固定され、超時間的な勝利のイメージが表現されているといえる。クラナハにおいては、伝統的な聖人像のモチーフを踏襲しながらも、それを新たな意味を担うイメージに巧みに転用していると考えられよう。

それに対してブルクマイアーの場合、堂々たるプロフィールの騎馬像を示すのは《マクシミリアン一世》である。一方《聖ゲオルギウス》では、折れた槍を手にした聖人は、戦士といえ猛々しさはみられず、むしろ控えめで静的な印象を与える。これらが対として制作されたことは疑いないといえ、向き合って対をなすようにみえるこの二作品は、実際に相称をなしているといえるのだろうか。両作品には、類似したモチーフの建築があらわされているものの、空間の構成は異なり、両者が連続的な統一空間になっているわけではない。これはしばしば指摘されてきたような遠近法的な処理の不十分さによるというよりも、むしろそれぞれの騎馬像のポーズに対応しており、その効果を助長しているように思われる。対をなす両者の像の大きさはほぼ等しいものの、明らかに重要であるのは《マクシミリアン一世》でなければならない。それゆえ聖人像は、もう一方の皇帝像に優位を与えるために、図像的にも空

間的にも後退しているのではないだろうか。つまり、ヒエラルヒーの表現とみることができるのではないだろうか。この対作品には、統一と差異が巧妙に表現されていると考えられる。

さて、素材と技法という点に目を向ければ、ブルクマイアーはクラナハが用いた技法を単にくり返すわけにはいかなかった。クラナハが用いた着色紙に加えて、羊皮紙も採用されたのは、おそらくポイティンガーの意向によるものであろうが、これはむしろ高価な素材を望んだためであろう。また、ハイライトの版は、ブルクマイアーの方がクラナハよりもハッチングの線的描写となっており、より繊細な表現になっているといえる。さらに、クラナハの場合もブルクマイアーの場合もハイライトは一版であるが、後者においては金と銀の二色を刷るといふきわめて困難な試みが行われたのだった。そしてポイティンガーの書簡に述べられた「羊皮紙に金と銀」に一致する唯一の現存作品こそ、ベルリンの《聖ゲオルギウス》なのである。

二、作品の来歴と技法の記述

ベルリンの《聖ゲオルギウス》「図1」については、これまでたびたび言及されてきたものの、第一ステートの他の刷りとは異なり、詳しいデータの情報が乏しい。ここで、調査により確認された作品の現状および来歴を記しておく。

〔大きさ〕 羊皮紙三六六×二四五mm 画面三三三×三三一mm

〔素材および技法〕 羊皮紙に黒と金銀の二版による木版画

〔現状〕 銀の部分には酸化による変色が見られ、濃い灰色、ブロンズ色、灰色がかった銀に識別される。金にも一部変色が見られる。画面下右にセピア色のインクによるペン書きで「WE」のイニシアル「図12」。

これは版画素描のコレクターとして名高いイギリス人ウィリアム・エズデイル (William Esdail) のものである。羊皮紙下端左にペンによる同じ筆跡で「42. Bartsch V 7, p.208, n.23.」とあり、バルチュのカタログの番号が記されている。

「来歴」 エズデイル (一八三七年没) の後の所蔵者ロバート・スタイナー・ホルフォード (Robert Syner Holford) のコレクションの一八九三年の売り立てで、ベルリンの有名なコレクター、ヴァレンティン・ヴァイスバッハ (Valentin Weisbach) がこれを購入した。彼の死後はその息子で美術史家のヴェルナー・ヴァイスバッハ (Werner Weisbach) が所有していたが、一九二四年にライプツィヒの画商ベルナー (C. G. Boerner) を通じてデューラーの版画二点との交換で、ベルリンの版画素描館の所蔵となった。

ブルクマイアーの《聖ゲオルギウス》及び《マクシミリアン一世》のその他の第一ステートとしては、ベルリンと同様に羊皮紙が用いられたものとして、シカゴ美術館所蔵《マクシミリアン一世》[図6]がある。これは黒と金で刷られている。オックスフォード、アシュモリアン美術館所蔵の《聖ゲオルギウス》[図3]と《マクシミリアン一世》[図2]は、それぞれ薄い青に着色された紙に黒と銀、鮮やかな赤に着色された紙に黒と金銀で刷られている。もうひとつのクリーヴランド美術館所蔵《マクシミリアン一世》[図5]は、青く着色された紙に黒と白で刷られている¹⁶。また、クラナハの《聖ゲオルギウス》第一ステートは、大英博物館所蔵の他に、ドレスデン美術館版画素描館所蔵の刷りがあり、青く着色された紙に黒と白で刷られている¹⁷。

ところで、ここでは技法の記述について、パーシャルの研究以降現在認められているものを記した。しかし実は、どのように刷られたのかという技法の工程の問題もさることながら、どのような色で刷られているのか、つまり金なのか銀なのか、という用材についても、これまでの記

述では、決して統一した見解が認められていたわけではなかった。とくに現在「金銀刷り」とみなされているオックスフォードとベルリンの作品の記述にこうした混乱が著しい。

ブルクマイアーの《聖ゲオルギウス》および《マクシミリアン一世》のさまざまなステートを最初に識別したのは、大英博物館版画素描室のキャンベル・ドジソンである。ドジソンの『大英博物館版画素描室所蔵初期ドイツ・ネーデルラント木版画カタログ』は、今なお有用な基礎カタログとして知られている。その第二巻(一九一一年刊)に、ブルクマイアーの《聖ゲオルクと皇帝マクシミリアン一世の甲冑の肖像》の第一ステートとして、リヒテンシュタイン・コレクションの二点とヴァイスバッハ・コレクションの作品についての言及があるが、オックスフォードの二点の作品は記されていない¹⁸。これらはアシュモリアン美術館の所蔵作品を調査したドジソン自身により、一九二一年に初めて発表された¹⁹。

ドジソンは先のカタログにおいて、ヴァイスバッハ・コレクションの《聖ゲオルギウス》を「黒と銀の二版」であるとし、さらに「紙に刷られた」ものと記している。実際は羊皮紙に刷られているのだから、この記述は実作品と明らかに食い違っている。第一ステートについては、少なくとも一九三〇年代はじめて、その五枚すべてを見て論じた研究者はドジソンだけだったようである。一九二四年に《聖ゲオルギウス》を新収集し翌年公開した、ベルリン版画素描館長マックス・J・フリーレンダーも、後にこれを技法的に考察したガイスベルクも当時オックスフォードの作品を実見していないと述べている²⁰。とはいえドジソンは、オックスフォードの両作品に言及した際に、「私は久しく(ベルリンの《聖ゲオルギウス》を)見ていない」と述べていて、彼の記憶は曖昧であることがわかる。実見したといっても、どうやら作品を詳しく観察する機会はなかったようなのである。

ドジソンが《聖ゲオルギウス》を見たのは、一八九三年七月十一日か

ら十四日にロンドンで行われたホルフォードの売り立てか、あるいは一八九八年にベルリンで開催されたある展覧会だったのではないかと思われる²¹。管見のおよぶ限りこれまで言及されていないようであるが、《聖ゲオルギウス》は、版画素描館の所蔵となる前に、「ベルリンの個人コレクションによる中世およびルネサンス美術作品展」に出品展示されていた。この展覧会は、ヴィルヘルム・ボーデを会長とする美術史協会の主催により五月二〇日より七月二五日まで旧美術アカデミーで行われた。展覧会目録によれば、出品者にはベルリンの著名なコレクターに混じってボーデ、当時の版画素描館館長であったフリードリヒ・リップマン、そしてマックス・フリードリッシャーの名も見られる²²。作品番号一六五にヴァレンティン・ヴァイスバッハ所蔵のブルクマイアーの作品があるが、これはこの展覧会出品作品中、唯一の版画作品であった。他の第一ステートとは異なり、《聖ゲオルギウス》は版画素描館の所蔵となつて以来、展覧会に出品されたことはなかったようで、おそらくこれまでのところ、ベルリンの《聖ゲオルギウス》とつて最初にして唯一の展覧会が一八九八年のそれであり、実はその目録こそが最初の公式の記述なのである。

ドジスは、先のカタログで「黒と銀」としていたが、目録では「二色木版画、黒と金」と記されている。ヴァイスバッハは、現在見えている銀は金の下地であったと考えていた²³。当時リヒテンシュタイン・コレクションにあった羊皮紙に金で刷られた華麗な《マクシミリアン一世》の存在は、すでに十九世紀末に複製図版によって広く知られていたから、そのイメージが《聖ゲオルギウス》にも重ねられたのかもしれない²⁴。銀ではなく金であると述べることは、作品をより価値のあるものと認識

したいという願望のあらわれであるともいえるか。一方ドジスは、ポイティンガーの書簡における「金と銀で」という記述を、金銀の二色が用いられたのではなく、金刷りと銀刷りの二種があると解釈していたという可能性がある。ドジスが、オックスフォードの《マクシミリアン

ン一世》のハイライトにみられる二色の色の相違を、金に含まれた不純物が一部変色したものと記述したのは、おそらく銀による《聖ゲオルギウス》の対として、金による《マクシミリアン一世》を想定したからである。ドジスによるこの記述は、何ら疑問をもたれることもなく、金と銀の二色と判断したパーシャルの見解が示されるまで、驚くほど長く支持されることとなった。

一方ベルリンの《聖ゲオルギウス》については、フリードリッシャーが精巧な複製を付した論文において、「黒、金、銀の三版」であるという見解を示した²⁵。その後ガイスベルクはこの技法を再検討し、おそらく二版で、色の変化は金と銀とを合わせて打った箔によるものとした²⁶。以後このガイスベルクの見解は今日までくり返し引用されてきた。ベルリンの《聖ゲオルギウス》については、後に技法の検討とともに詳しく触れることとする。

以上、技法の記述には大きく差異があったことを確認した。これはこの技法がいかに特殊であるか、またその判別がいかに困難であるかを示すものであるといえるだろう。さらに技法の記述は、作品の認識、あるいはその価値付けそのものに関わっていたという点でも興味深いといえる。

三、「金刷り」技法の考察

(1)「金刷り」の技法的発展

クラリーナハは《聖ゲオルギウス》で最初の「金刷り」の一枚刷り版画を制作したものの、彼がこの技法を発明したわけではなかった。すでに一四八〇年代に書物印刷において金が用いられている。手写本の歴史の中で、金銀で書かれた文字は長い伝統があり、印刷本では初めは手彩色でイニシアルなどに施されていたものが、当然の流れとして次には金を用いた印刷へと進んでいった。これを初めて試みたのは、アウグスブル

ク出身の印刷業者エアハルト・ラートドルトで、まずはヴェネツィアで、ついで故郷に戻って、赤や金の文字を刷った印刷本を出版した²⁷。彼が一四八二年に刊行したエウクレイデース（ユークリッド）の『*Le libro primo*』は、金文字の使用で知られており、大英博物館本の近年の調査により、金箔が用いられていることが明らかにされた。印刷された接着剤の上に手で金箔を置くという、いわば半手作業の手法ではなく、金箔を用いた印刷であると判定されたが、その方法についてはいくつかの推論が提出されている²⁸。

ラートドルトはまた、印刷本の版画に多色刷りを初めて試みた。こうした新技術を次々に取り込んだラートドルトの仕事が、「金刷り」一枚刷り版画の成立に何らかのかたちで影響を与えていることは疑いない。ポイティンガーは、先に触れた書簡の中で「金刷り」の書物について触れているが、実際ラートドルトは一五〇五年に、ポイティンガーが収集した古代銘文集『*Romane Veustats fragmenta*』をやはり金文字を用いて刊行している。さらに重要なのは、ブルクマイアーが初期の頃ラートドルトの印刷工房の木版画制作にかかわっていたという事実である²⁹。ただし、ラートドルトの多色木版画では、色面は基本的に互いに併置するように刷られ、後のキアロスクーロ技法のように色面が重ねられてはならない。画像の版がまず黒で刷られ、その上に色面の版が刷られた。いわば、手彩色の手法をそのまま版画に移行したものといえる。

金を用いて刷る技法にかんして、ガイスベルクはペーストプリント *Pasteprint* (英) *Teigdruck* (独) との関連を指摘した³⁰。ペーストプリントとは、概してメタルカットなどから型取られた凹版で、それを膠とワニスを下地とした金属箔（錫箔を金色に着色したものなど）の層の上に刷ると、インクがつけられた部分が突起してレリーフ状の効果が得られる³¹。十六世紀はじめには廃れてしまったこの技法は、あくまでも箔の上に印刷するものであり、「金刷り」との直接的に結びつくものかどうかは定かではない。

(2) ハイライトとしての金銀

ハイライトについては、キアロスクーロとの技法表現上の関連から常に指摘されるものに、十五世紀半ばドイツのマイスター・E・Sの白線エングレーヴィングがある³²。しかしここではハイライトとしての金銀に注目したい。

その先例としては、十五世紀末に活躍したマイアー・フォン・ランツフートの版画があげられる。その作品は、多くが着彩紙に刷られ、さらにしばしば手彩色でハイライトが入れられている。つまり、多色版画ではなく、多色化された版画である。マイアーの実験的な試みは、着彩紙に描かれた素描にハイライトを加えた、いわゆるキアロスクーロ素描を版画で模したものだといえる³³。キアロスクーロ素描は、当時から芸術的価値が高く評価され、収集家に愛好されていた。

興味深いのは、マイアーの作品の中でも、たとえば《サムソンとデリラ》(L.20)「図9」のように、ハイライトが白だけでなく、黄と二色で入れられている作例である。この作品では、建築の金属でできたとみえる装飾や髪の毛の輝きに黄のハイライトが置かれているが、二色の使い分けは、さほど規則的であるようにはみえず、むしろハイライトに変化をつけることを狙ったもののように思われる。立体感をあらわすだけならば二色のハイライトは必要ないのだから、その使用は付加的な装飾的効果が求められたためと考えるべきであろう。マイアーの版画はかなり手の込んだものであり、上層の顧客に向かって制作したと思われる。版画の彩色において、黄はしばしば金の代用品として用いられており、ここでの黄と白は、金と銀の効果を連想させる。二色のハイライトは、立体表現を越えた装飾的効果をねらったものと考えられるのではないだろうか。ブルクマイアーの《聖ゲオルギウス》と《マクシミリアン一世》については、その豪華な用材や色彩という点において、しばしば『マクシミリアン一世の時禱書』をはじめとする写本との関連が示唆されてきた³⁶。しかし、金銀によるハイライトという点についてはこれまであまり注目

されてこなかったようだ。金は光そのものあって、中世的な「固有の光 Eigenlicht」³⁴の表現にふさわしいものだった。しかしルネサンスになると、たとえばアルベルティは、絵画において金を使用することを避けるように勧めている³⁵。つまり、光沢は描写によって再現される、否、されるべきものとなったのである。ヤン・ファン・エイクをはじめとする初期ネーデルラントの板絵においてそれが見事に示されていることは言うまでもない。とはいえ同じ頃、写本では依然として金のハイライトが用いられていたものであり、それは高価な金という素材やその輝きが付加的な価値を与えるものであったからに違いない。ハイライトとして使われるのは、金が多いものの、銀が併用される場合もある。雲や波頭に輝きを与えるために銀が使われる例は少なくない。マクシミリアンを巡る宮廷芸術という環境を考慮すれば、写本と版画の制作はきわめて近い位置にあったことは容易に想像できる。金銀のハイライトは、たんにキアロスクーロ素描の模倣という観点からでは十分に説明できず、むしろ写本彩飾の表現技法からの影響を考慮すべきだろう³⁷。つまり、それはラートドルトが行ったような単なる版画の多色化ではなく、むしろ輝きイルミネーションを与えることだったのでないだろうか。おそらくその特質はその後のキアロスクーロ木版画にも受け継がれていったのだろう³⁸。

(3) クラーナハとブルクマイアーの「金刷り技法」

クラーナハとブルクマイアーが用いた技法とその工程について、問題となるのは次の三点である。一、金（銀）をどのように刷ったのか。二、金銀の二色併用はどのように行われたか。三、黒と金（銀）はどちらが先に刷られたのか。

第一の刷りの方法については、三つの方法が想定される。①接着剤となるものが版に刷られ、(a)金（銀）粉を蒔く、(b)金（銀）箔を置く。②金（銀）を顔料としたインクで直接刷る。金銀は必ずしも純粹なものとは限らない。部分的な変色もこれを示すものといえる。

①(a)(b)は、ドジスン以来考えられてきた方法であり、ガイスベルクはベルリンの《聖ゲオルギウス》の二色併用について、とくに金銀を合わせた箔の使用①(b)を推定した。②は、パーシャルがブルクマイアーの作品について提唱したものである。

次に、パーシャルの推論にしたがってクラーナハとブルクマイアーの技法を再検討したい。クラーナハの《聖ゲオルギウス》は、おそらく①(a)が用いられた。これについては研究者の間ではほぼ異論はない。ドレスデンの《聖ゲオルギウス》において、かすかに残る白のハイライトは糊状のものであったと考えられ、かつては金粉も認められたという。金のハイライトは黒の上に刷られ、このことは大英博物館の《聖ゲオルギウス》において明らかに確認できる。ラートドルトの多色版画技法においても、黒は先に刷られていた。またハイライトを上に置くというのは、手彩色と同じ工程で自然な発想であるといえる。

ブルクマイアーについては、パーシャルはオックスフォードの二作品を詳細に検討して工程を推定した。それによれば、まず《聖ゲオルギウス》が先に刷られ、その方法は、クラーナハと同じくハイライトの版が後であると考えられるが、銀粉ではなく銀のインクを用いたとする。両作品において、画面枠のところで色が重なっていることから、二つの版ともに画面枠をつけて正確に重ねる工夫がなされたと指摘している。

《マクシミリアン一世》はさらに次の段階を示すという。ここではハイライトが先に、黒がその上に刷られた。これによって、きわめて鮮明な効果が得られている。またこの技法は、黒またはもともと濃い色の版を最後に刷る、キアロスクーロ技法の場合と同様であり、この点でもより進んだ段階だとしている。金銀の二色併用については、版にマスキングしてまず金を筆で塗り、マスキングをはずした部分に銀を同じく筆で塗り、一版で刷ったのだらうと推定した。この説はきわめて説得力がある。作品を仔細に観察すると、画面右下の柱基台の角下方、馬の蹄の前方あたりで、床の銀のハイライトが途中で金に変わっている〔図10〕。

明らかに連続した刻線が二色に分けられ、その境界は直線的なので、フリーハンドで塗り分けたというよりはマスキングをした可能性が大きいだろう。

それではベルリンの《聖ゲオルギウス》はどのように刷られたのだろうか。パーシャルは、ベルリンの《聖ゲオルギウス》における金銀の二色併用の方法について詳しく述べていない。ただし彼は、くり返し引用されてきたガイスペルクの金銀合わせ箔の使用という説を意識的に無視しており、このことからオックスフォードの《マクシミリアン一世》と同様の方法を想定していると考えられる。

筆者は、幸いにもベルリン版画素描館においてマイクロスコープによる調査を行うことができた。その結果、肉眼ではハイライトは黒の上にあるように見えるが、実は黒い線は縁のみが残り中央部が透けて金が見えていることが確認された。おそらく金の上ではインクが定着しにくいためだろう。パーシャルは、シカゴの《マクシミリアン一世》をマイクロスコープで観察し同様の事実を報告して、やはりハイライトが下であると述べている。銀の部分では、酸化のためか、この現象を確認するのは非常に困難である。

金銀の二色併用については、ベルリンの《聖ゲオルギウス》の場合、オックスフォードの《マクシミリアン一世》のような整然とした分離が見られないため、マスキングを使用した方法は考えがたい。《マクシミリアン一世》では、銀のハイライトは床と左柱下の部分に限られているのに対して、《聖ゲオルギウス》では、画面全体にわたり、不規則に複雑に金銀が配されている。たとえば金のハイライトは、兜飾り、胴および鎧スカート、馬用掛け布、槍、手綱、王女の衣に置かれている。一方銀のハイライトは、顔面や王女の身体、腕当、臍当、前輪、馬面、龍など、金の間に入り組んで置かれている。槍の刃の金部分には変色が広がっているが、これはおそらく銀と接触している部分から酸化が及んだためであろう〔図11〕。銀にみられるブロンズから灰色までの色の変化は、

インクの厚さにも関連しているようで、インクが均一でないことを示しているようにもみえる。この色の変化がはじめから意図されていたとは考えがたい。二色の塗り分けは、かなり細かな指示にしたがって行われたと考えられる。しかしその方法を確定するにはいたらなかった³⁹。

以上、ベルリンの《聖ゲオルギウス》の技法については、最終的には解明されない部分も残ったものの、次のことは言えるであろう。羊皮紙を用いたシカゴの《マクシミリアン一世》とベルリンの《聖ゲオルギウス》も、オックスフォードの《マクシミリアン一世》と同様に金銀が先に刷られている考えられることから、パーシャルの推論にしがえば、羊皮紙の刷りはおそらくオックスフォードの二作品の後に試みられたことになる。二色併用についても、ベルリンの《聖ゲオルギウス》は、オックスフォードの《マクシミリアン一世》よりも、ハイライトの指示が複雑であったことは明らかである。それは、当時の豪華な甲冑の装飾を再現するかのようにもみえる。残念ながら銀の酸化のため、今ではその効果を十分に理解することは難しい。とはいえ、ベルリンの《聖ゲオルギウス》は、ブルクマイアーとポイティンガーが目指した表現の究極の試みであったにちがいない。

おわりに

アントン・ライヒェルは、一九二六年にキアロスクーロ技法をはじめて総体的に論じた著作を上梓したが、その中でブルクマイアーの両作品について、装飾的な傾向と結びつく「祝祭的非現実性」を指摘しているのはきわめて妥当だと思われる⁴⁰。金はハイライトというよりも、光そのものであって、それによって作品に輝きを与えるものである。金に加えて銀が用いられることで、その輝きはさらに増すであろう。金銀の配色はまた、図像解釈において述べたようなヒエラルヒーの表現とみることが出来る。現存する作品では、オックスフォードの金銀の《マク

シミリアン一世」と銀の《聖ゲオルギウス》、羊皮紙に刷られたシカゴの金の《マクシミリアン一世》とベルリンの金銀の《聖ゲオルギウス》がある。もしこれらが実際に対であったとすれば、その組み合わせにおいて、マクシミリアンに金が多用されており、やはり優位をあらわす表現とみなすことができよう⁴¹。クラーナハとブルクマイアーの「金刷り」の技法が、後にくり返されなかったのは、画期的なキアロスクーロ技法の発明によって代わられたというよりも、むしろ宮廷のごく限られた人々が享受した特別な試みであったからだろう。クラーナハとブルクマイアーの作品では、象徴的な価値と表現と技法が分かちがたく絡み合っている。そしてブルクマイアーは、クラーナハよりも、表現と技法においていっそう複雑な作品を達成した。金銀を用いたベルリンの《聖ゲオルギウス》は、オックスフォードの《マクシミリアン一世》とならんで、その極みを示す作品とみなすことができるだろう。

注

- 1 Dodgson, Campbell, *Catalogue of Early German and Flemish Woodcuts preserved in the Department of Prints and Drawings in the British Museum*, vol. 2, London, 1911, p.256. キアロスクーロ木版画については、次の展覧会カタログを参照のこと。『キアロスクーロ木版画—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。
- 2 クラーナハの《聖ゲオルギウス》には、紋章が変更された第二ステートがあるが、トーン・ブロックが加えられることはなかった。クラーナハとブルクマイアーのどちらが先にキアロスクーロ木版画を発明したのか、についてピーター・パーシヤルが再考を加えたものの従来の見解を揺るがすことはなかった。Landau, David and Parshall, Peter, *The Renaissance Print 1470—1550*, New Haven-London, 1994, pp.191—198. クラーナハが自身の作品に故意に早い年号をつけた理由は、遅れをとったためとみることには妥当であろう。
- 3 「金刷り」Gold Printing(英) Golddruck(独)は、本来は金あるいは金属の顔料を用いて刷られたものをさす。しかしながら、初期版画におけるいわゆる「金刷り」は、膠などの接着剤が版で刷られ、そこに金(銀)箔・粉を置くという技法も用いられたようである。これらは厳密な意味では金の印刷とはいえないが、印刷の工程を経ているものであり、一般に「金刷り」と呼ばれてきた。また、以下で論じるように、実際にどのような技法が用いられたのかを明確に特定できない部分もある。したがって、本論文では金を用いた印刷一般を「金刷り」と称することとする。
- 4 Geisberg, Max, *Burgknauts St.Georg. Festschrift für Max J. Friedländer*, Leipzig, 1927, pp.77—80.
- 5 Landau-Parshall, op. cit., pp.179—202. この書ではデヴィッド・ランドローがイタリヤを、ピーター・パーシヤルが北方を担当している。
- 6 Bartum, Julia, *German Renaissance Prints 1490—1550*, London, 1995, p.133; Duckerman, Susan, *Painted Prints. The Revelation of Color*, exh. cat. the Baltimore Museum of Art, 2002, pp.117—119.
- 7 筆者は現時点において、五点の第一ステートのうちシカゴおよびクリーヴランドの刷りは未見である。
- 8 ブルクマイアーについての文献記録は、ティルマン・ファルクによるブルクマイアーの基本的モノグラフィーに収載されている。Falk, Tilman, *Hans Burgknaut Studien zum Leben und Werk des Augsburger Meisters*, München, 1968, p.115,36(a). また、ブルクマイアーの版画の基本文献としては、生誕五百年記念に行われた展覧会カタログがある。Falk, Tilman et al., *Hans Burgknaut: Das graphische Werk*, Ausst. Kat. Augsburg Städtische Kustsammlungen, 1973.
- 9 Falk, op. cit., p.115, 36(b).
- 10 Falk, *ibid.*, p.115, 36(c).「二作品が対であったことは、ポイティンガーの遺品目録からわかる。」「ブルクマイアーによる騎士聖ゲオルクと神聖なる皇帝マクシミリアンを綴じた本一冊」Falk, *ibid.*, p.107, Ann. 441.
- 11 パーシヤルは、印刷時に紙を湿らせたときに色が落ちたという可能性も示唆している。しかし色落ちは偶然ではなく、やはり効果をねらったものにも見える。Landau-Parshall, op. cit., p.392, note 40.
- 12 クラーナハが一五〇六年に制作した《馬上槍試合》(B.124)にも同様の「A」の文字が見られ、マクシミリアンを示すとされる。「A」を、ジュリア・パーラムは「[Alsterreich?]としているが、バルバラ・ヴェルツェルのオーストリアのラテン語名「Austria」とする解釈の方がより妥当であろう。Bartum, op. cit., p.167 f.; Wezel, Barbara, *Zur Vielfältigkeit eines Bildmediums? Monochrome und illuminierte Druckgraphik im frühen 16. Jahrhundert*, Uwe, Albrecht Hrg., *Der Borcholmer Aler des Hans Brügemann: Werk und Wirkung*, Berlin, 1996, pp.181—189.
- 13 両作品の建築はヴェネツィアのサン・マルコ聖堂の内部空間を描いた素描を反

- 映していると思われる。Falk, op. cit., p.71.
- 14 《マクシミリアン一世》と皇帝騎馬像の伝統との関連については、ラリー・シルヴァーの卓抜な図像解釈を参照のこと。Silver, Larry, *Shining Armor: Maximilian I as Holy Emperor. The Art Institute of Chicago Museum Studies* 12, 1985, pp.9-29.
- 15 クラーナハの《聖ゲオルギウス》と、ブルクマイアーの《聖ゲオルギウス》あるいは《マクシミリアン一世》との表現上の相違についてはしばしば指摘があるが、ブルクマイアーの両作品における表現上の相違については、意外なことにはほとんど言及がない。ただし、両作品が異なる印象を与える要因のひとつは、おそらく彫り師が異なることによる。パーシャルは、『マクシミリアン一世』は《聖ゲオルギウス》よりも、彫りが明瞭で洗練されていることから、異なる彫り師を推定している。十六世紀木版画の版木についての専門家であるレナーテ・クロルによれば、『聖ゲオルギウス』は、アントウエルペン出身のコレネリウス・リーフリンクによって彫られた。リーフリンクは一五〇八年よりブルクマイアーの版画を手がけ、その名は《コーチン王》(B.77)の版木の裏に残されている。パーシャルは別のところでクロルを引用しているが、両作品がリーフリンクによるものと誤記している。クロルの見解は、結局のところパーシャルの観察を補強していると見える。Landau-Purshall, op. cit., pp.190 f., 200; Kroll, Renate und Schade, Werner, *Hans Burgkmair 1473-1531: Holzschnitte, Zeichnungen, Holzstöcke*, Berlin, Altesmuseum, 1974, p.54, Anm.16. 後に両作品にトーン・プロットが加えられた時、『聖ゲオルギウス』には背景の空白部に空と雲が表現され、『マクシミリアン一世』よりもいっそう進んだ効果が試みられた[図7、8]。第一ステートでは、その彫りと刷りの効果で『マクシミリアン一世』に、キアロスクーロのステートでは、効果的なトーン・ブロックで『聖ゲオルギウス』に軍配が上がったといえよう。付加的な第二の版が、作品の全体の効果にいかにか大きな影響を与えるかを示す例として興味深い。
- 16 オックスフォードの二点は、大英博物館写本室の学芸員でもあったフランシス・ドユースのコレクションで、その後一八三四年にボードリアン図書館に遺贈され、アシモリアン美術館に移管された。ドユースは、『マクシミリアン一世』を一八一五年の画商サミュエル・ウッドバーンの売り立てで購入し、『聖ゲオルギウス』も同時に購入したと推定される。シカゴとクリーヴランドの二点は、旧リヒテンシュタイン・コレクションである。それ以前の所蔵者は、蔵書家・コレクターとして知られたフランツ・リッター・フォン・ハウスラーであり、一八六六年に彼が亡くなった後、そのコレクションはリヒテンシュタイン公に一括購入された。その後、一九五〇年に一点は、ジョン・L・サーヴェランス基金でクリーヴランド美術館の所蔵となった。もう一点は、一九六一年にケート・S・バッキンガム基金により、シカゴ美術館の所蔵になった。これを購入したのは、版画担当学芸員として知られたハロルド・シヨアキムである。Bartram, op. cit., p.133; Francis, Henry S., *The Equestrian Portrait of the Emperor Maximilian I by Hans Burgkmair, Bulletin of the Cleveland Museum of Art* 39, 1952, pp.223-225; Joachim, Harold, *Maximilian I by Burgkmair. The Art Institute of Chicago Quarterly* 55, 1961, pp.5-9.
- 17 ドレスデンの作品は、一七三八年以前の旧所蔵品。大英博物館の作品は、フリードリヒ・リップマンから木版画コレクターとして知られるウィリアム・ミッチェルの所蔵となり、一八九五年に大英博物館に寄贈された。
- 18 Dodgson, op. cit., vol. 2, pp.74-76.
- 19 Dodgson, Chambell, *Rare Woodcuts in the Ashmolean Museum, Oxford-II, Burlington Magazine* 39, 1921, pp.68-75.
- 20 Friedländer, Max J., *Burgkmair hl. Georg von 1508. Bemerkungen zu den Anfängen des deutschen Tonschnittes, Jahrbuch der Preuss. Kunstsammlungen* 25, pp.1-2; Geisberg, op. cit.
- 21 一八九三年といえば、ドジソンが大英博物館に勤めはじめた頃で、この売り立を見ていたかもしれないが、彼が木版画研究を手がけるのは一八九五年にミッチェルのコレクションが収蔵されたからである。ネルリンの展覧会については、ヨースト・デ・ネッガーにかなする論文の中で、『聖ゲオルギウス』がこの展覧会に出品されていることに触れている。Dodgson, Chambell, *Zu Jost de Negker, Repertorium für Kunstwissenschaft* 21, 1898, p.337.
- 22 この展覧会の展示は、後に開館するカイザー・フリードリヒ美術館(ボーデ美術館)の原型となったともいわれている。目録の他に、各項目の論文と写真を載せた豪華なカタログが翌年に出版されたのは、当時としては異例のことで、ボーデの意気込みがうかがわれる。目録は二刷りまで出ている。Bode, Wilhelm Hsg., *Ausstellung von Kunstwerken des Mittelalters und der Renaissance aus Berliner Privatbesitz, veranstaltet von der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft*, Berlin, 1898.
- 23 「ヴァイスバッハ博士自身は、現在見えている銀は金の下地にすぎないのであり、金の粒子が線に付着して見える」と信じている。Dodgson, *Catalogue of Early German and Flemish Woodcut*, vol. 2, p.256, note 2.
- 24 Chmelarz, Eduard, *Jost de Negkers Heildunkelblätter Kaiser Max und St. Georg, Jahrbuch der Kusthist. Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses* 15, 1894, p.392-39. 論文には、当時の印刷技術を駆使した美しい複製図版が添えられていた。これらの作品をめぐる当時の版画複製図版の問題については、拙論『版画複製をめぐる諸問題―版画研究の揺籃期におけるその意義―』[金沢美術工芸大学紀要] 第四二号、九〇(四一)―七八(五三)頁。
- 25 Friedländer, op. cit., p.1

- 26 Geisberg, op. cit., p.78.
- 27 エアハルト・ラートドルトは、一四七六年よりヴェネツィアで、一四八六年にはアウグスブルクに戻り活動した。ラートドルトについては、Hind, Arthur M., *An Introduction to a History of Woodcut*, 2 vols., New York, (1935) 1963, pp.299—303, 438—461.
- 28 ヴィクター・カーターらによる大英博物館の調査研究に対して、クラウス・ゲルハルトは異論を唱え、異なる技法の可能性を示した。Carter, Victor, Hellinga, Lotte and Parker, Tony, *Printing with Gold in the Fifteenth Century, The British Library Journal* 9, 1983, pp.1—13; Gerhardt, Claus W., *Wie haben Ratdolt und Callieges Ende des 15. Jahrhunderts in Venedig ihre Drucke mit Blattgold hergestellt?, Gutenberg Jahrbuch* 59, 1984, pp.145—150.
- 29 『キアロスクーロ木版画』前掲書、十九頁。
- 30 Geisberg, Max, *Holzschmitten des Kaisers Maximilian, Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen* 32, 1911, pp.236—248.
- 31 ベーストプリント技法のこともくわしく研究は、Coombs, Elizabeth, Farrell, Eugene and Richard, S. Field, *Pasteprints: A Technical and Art Historical Investigation*, Cambridge Mass., 1986.
- 32 マイスターE.S.の《小鳥のいる聖母子》(L.70)は、白線エングレーヴィングの唯一の例である。輪郭線が白線のためわかりにくいもの、通常陰影に用いられるハッチングが、ここでは逆にハイライトに使われていて、ハイライトの効果が見事に意識されていることがわかる。
- 33 マイアー・フォン・ラントフォートについては、Landau-Parkall, op. cit., p.180 ff.; Meike, Hans, *Albrecht Altdorfer, Zeichnungen Deckfarbenmalerei, Druckgraphik*, Ausst. Kat. Berlin Kupferstichkabinett, 1988, pp. 18 f., 325—327; Von Kunst und Kammerschaft, Ausst. Kat., Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie Graphische Sammlung Frankfurt am Main, 1994, G 22.
- 34 Schöne, Wolfgang, *Über das Licht in der Malerei*, Berlin, (1953) 1989, p.12 ff.
- 35 アルベルティ『絵画論』三輪福松訳、中央公論美術出版、一九七一年、六〇—六一頁。
- 36 Welzel, op. cit.
- 37 版画の彩色にも写本彩飾の手法が多く使われ、金銀のハイライトも見られる。Dackerman, op. cit. 参照。
- 38 ラートドルトの行った多色木版画の手法は、後にアルトドルファーによる最多六版による《レーゲンスブルクの美しき聖母》(一五一八)にまで発展した。実に日本の錦絵に二百年も先んじて複雑な多色木版画技法を完成させたのである。それにもかかわらず、西欧ではキアロスクーロ木版画が発展し、この一般的な

多色木版画が長く忘れ去られたその理由は、後者の技法は、同様に手間がかかるわりには、結果としての効果が庶民的な手彩色に近く、より安価なステンシル技法とほとんど変わらなかったからではないだろうか。ダッカーマンは、アルトドルファーの作品とステンシルの類似性を指摘している。Dackerman, op. cit., pp. 133—135. 一方キアロスクーロ木版画は、手本となったキアロスクーロ素描そのものが高く評価されていたことに加えて、色彩が付加的価値を与え、作品の「高級化」を促していたのではないだろうか。それは、キアロスクーロ木版画の起源となったこれらの作品にみられる、写本彩飾に通じるその特性に端的にあらわれているといえよう。

39 金銀粉を各部分に分けて蒔くという方法も可能性がないわけではない。筆者の考えでは、金銀合わせ箔の使用よりは可能性があるように思われる。

40 ライヒェルは、金銀の効果についてもっとも詳細に論じており、その見解は彼のキアロスクーロ版画の概説とともに今も古びていない。Reichel, Anton, *Die Clair-Obscur-Schnitt des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Zürich-Leipzig-Wien, 1926.

41 パーシャルは、『聖ゲオルギウス』と『マクシミリアン一世』が実際に対して刷られたことを示唆するものとして、オックスフォードの二点と、ベルリンとシカゴのものが同一のコレクターにより所蔵されてきた点をあげているが、註16で述べたように実際に記録から確認できるのは、オックスフォードの作品のみである。しかし、羊皮紙の刷りが複数試みられたとは考えがたいことから、これら二点が対である可能性は高いと思われる。

[Acknowledgments]

I would like to thank deeply Dr.Holm Bevers of Kupferstichkabinett, Berlin, for the generous cooperation for my research.



図1 ハンス・ブルクマイアー《聖ゲオルギウス》ベルリン国立美術館版画素描室 木版2版



図4 ルーカス・クラナハ《聖ゲオルギウス》ロンドン 大英博物館 木版2版



図3 ハンス・ブルクマイアー《聖ゲオルギウス》オックスフォード アシュモリアン美術館 木版2版



図2 ハンス・ブルクマイアー《マクシミリアン一世》オックスフォード アシュモリアン美術館 木版2版



図6 ハンス・ブルクマイアー《マクシミリアン一世》シカゴ美術館 木版2版



図5 ハンス・ブルクマイアー《マクシミリアン一世》クリーヴランド美術館 木版2版



図10 図2部分

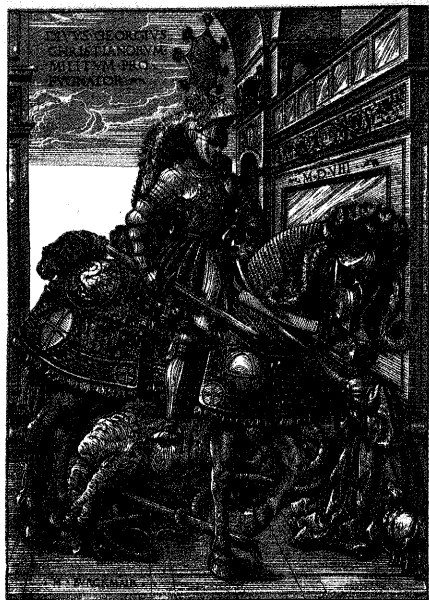


図8 ハンス・ブルクマイアー《聖ゲオルギウス》ケンブリッジ フィッツウィリアム美術館 木版2版（キアロスクーロ）



図7 ハンス・ブルクマイアー《マクシミリアン一世》ベルリン国立美術館版画素描室 木版2版（キアロスクーロ）



図11 図1部分

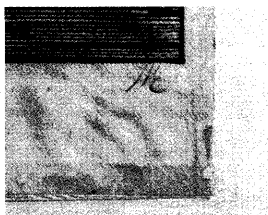


図12 図1部分 エズデイルのイニシアル

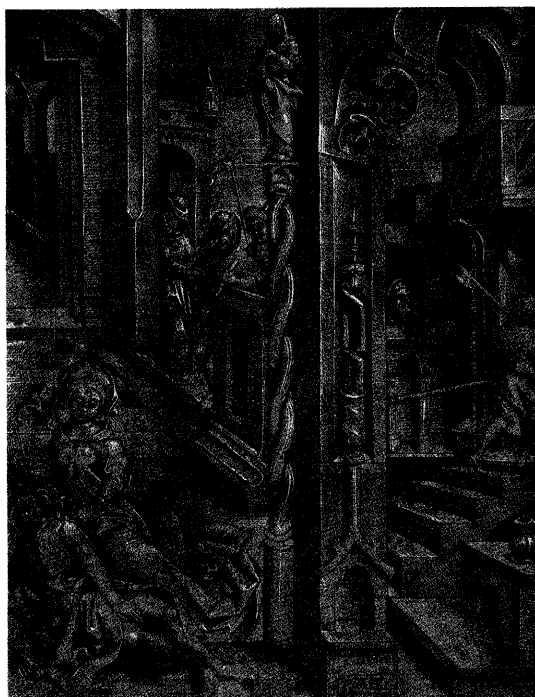


図9 マイア・フォン・ランツフト《サムソンとデリラ》フランクフルト シュテターデル美術館 木版1版 手彩色

【図版出典】

図1, 7, 11, 12, 筆写複製, 図2, 3, 4, 8, 10, Landau, David-Parshall, Peter, *The Renaissance Print 1470—1550*, New Haven-London, 1994, fig.196, 197, 198, 199; 図5, 9, Falk, Timanetal, *Hans Burgkmair: Das graphische Werk*, Ausst. Kat. Augsburg Städtische Kustsammlungen, 1973, Abb.26, 27; 図6, Von *Kunst und Kammerschaft*, Ausst. Kat., Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie Graphische Sammlung Frankfurt am Main, 1994, G.22.

(やすい・あゆみ 西洋美術史)

(二〇〇五年十月三十一日受理)