

黙示録

世紀の終わりを目前に控えていた1498年、デューラーは『黙示録』の初版——ドイツ語版とラテン語版——を自主的に刊行した。そのさいにデューラーが、ニュルンベルクの印刷業者アントン・コーベルガーから活字を借りるなどの援助を受けたことはあきらかであるものの、彼の『黙示録』は、ひとりのアーティストが完全に独自に企画して出版した、歴史上ではじめての書物だったといっている。つまり『黙示録』の出版事業は、版画と活版印刷というふたつの複製技術が、注文主の意向に左右されることのない、あたらしい宗教芸術の形式をデューラーに発明させたことを告げている。そして、1511年になってデューラーは、初版時には文字要素しか印刷されていなかった表題紙に《聖ヨハネのまえに現れる聖母》(no. 7)のイメージをつけくわえて『黙示録』のラテン語版再版の手はずを整え、書物のかたちでは未発表であった『大受難伝』ならびに『聖母伝』とともに出版した。

デューラーは『黙示録』の木版画群を、1494年から翌年にかけての第一次イタリア旅行より帰郷してまもなく制作しはじめ、わずか数年のうちに完成させた。だが、彼はそれらの下絵を描いただけだったのか、それとも木版を彫ることまでおこなったのかという議論が長らくなされてきた。なぜなら、木版画の制作は分業化されていたからである。じっさい、デューラーの後期の木版のほとんどは、特定の職人によって彫られたものであったと判断せざるをえない。しかしながら、一部の美術史家たちが主張してきたとおり、まさしく『黙示録』を生んだ時期のデューラーは、自身で木版を彫っていたと推察される。彼はマルティン・ショーンガウアーの銅版画 (no. 4) に認められる線刻の特質——ハッチングのありかたなど——を応用しつつ、木版の「彫り」の水準を一挙に高めたと考えられるのだ。いずれにしても『黙示録』の各木版画は、のちにロッテルダムのエラスムスが称えることになるような、実体のないものや不可視の対象すら「黒線」で描き出すというデューラーの芸術の可能性を、ほかのいかなる作例にもまして鮮明に体现している。

新約聖書の最後に配された『黙示録』は、著者のヨハネがパトモス島で経験した幻視の数々を中核とした書である。それは、終末のヴィジョンを語るとともに、悪にたいする神の勝利を強調する。デューラーがなぜ、そのような『黙示録』を主題にした木版画を15世紀末に残したのかという問いをめぐるのは、これまでに諸説が唱えられてきたが、彼の制作動機が、社会変革の意識にもとづくものであったと想定するのは、おそらく妥当ではない。ともかく、デューラーが『黙示録』のイメージを描出する過程でみずからに課したのは、つぎの造形的課題だっただろう。すなわち、ヨハネの幻視を、観者にとってリアリティのある物語場面として呈示すると同時に、それらをしかし、現実的なものであることを超えて想像的な経験の次元へと移行させるという課題だ。

そこでデューラーが、アンドレア・マンテーニャの複数の銅版画 (no. 2) から学んだものを活かしたことに疑いの余地はない。マンテーニャの造形を知らずして、デューラーは《四人の騎手》(no. 11)や《復讐する四柱の天使》(no. 15)といった作品にみられる激しい情念を可視化した身体像、それらの諸形態を組みあわせた律動ある構図を編み出すことはできなかった。また、デューラーは『黙示録』を制作するにあたって、当然ながらマンテーニャ以外の先行者たちの作品——たとえば、ショーンガウアーとその工房の祭壇画など——も想起していたはずだが、1478年に刊行されたいわゆる『ケルン聖書』の木版挿絵の図像を参照したことは間違いない。

Apocalypse

In 1498, just before the turn of the century, Dürer self-published the first edition of *Apocalypse*, in both German and Latin editions. While Dürer clearly had the assistance of movable type from the Nuremberg printer Anton Koberger, *Apocalypse* stands as the first book in European history that was created, planned, and published by a single artist. In other words, with his publication of *Apocalypse* with its multiple technologies, both woodcuts and movable type, Dürer proclaimed that he had discovered a new form of religious art. Then, in 1511, Dürer took the first edition's title page, which was text-only, and added an image of *The Virgin Appearing to St. John* (no. 7) to create a revised Latin edition of *Apocalypse*. That same year he also published book format editions of the *Large Passion* and *Life of the Virgin*, which had previously only been released as individual prints.

Dürer began creating his *Apocalypse* woodcuts shortly after returning from his first trip to Italy in 1494–1495, and completed the work within just a few years. However, debate has long continued: Did he complete only the preparatory drawings during that period, or both the drawings and the carving of the woodblocks? That debate arises because woodcuts are produced by many hands. In fact, undoubtedly Dürer's late period woodcuts were carved by specialists, not by the artist himself. And yet, some art historians assert that Dürer was carving his own blocks during the period that saw his creation of *Apocalypse*. He used the hatching line work characteristic of Martin Schongauer's copperplate prints (no. 4), and it must be noted that the quality of the woodblock carving improved all at once. Each of the *Apocalypse* woodcuts, as noted later by Erasmus of Rotterdam, allows the clearest experience of the potential in Dürer's arts for the depiction of that which cannot be experienced, that which cannot be seen, solely in black lines.

Apocalypse, also known as the Book of Revelations, is the final chapter in the New Testament focusing on St. John's telling of the mystical experiences he had on the island of Patmos. That chapter not only describes this vision of end times; it also emphasizes God's victory over evil. Various theories have been proposed regarding why Dürer created woodcuts on the *Apocalypse* theme at the end of the 15th century. It is probably not appropriate to surmise whether or not his impetus lay in the realm of social change. In any event, it would seem that Dürer himself addressed the following artistic issues in the process of drawing his *Apocalypse* images. Namely, he presents John's visions as real narrative scenes for the prints' viewers, while they are also transported into the realm of imaginative experiences that surpass the actual world.

Undoubtedly Dürer utilized what he learned from the copperplate prints of Andrea Mantegna (no. 2). Without an awareness of Mantegna's art, Dürer would not have been able to produce the harsh emotions made visual in figures or created such rhythmic compositions of interwoven forms as those seen in *The Four Horsemen* (no. 11) and *The Four Avenging Angels* (no. 15). In his creation of his *Apocalypse*, Dürer must also have had in mind the works of other predecessors, such as the altarpieces by Schongauer and his studio. However, he undoubtedly referred to the woodcut illustrations in the Cologne Bible, which was published ca. 1478.

大受難伝

デューラーは未完の『絵画論』の草稿に、絵画芸術の存立根拠のひとつは「キリストの受難」を描きうることに
あるという考えを記していた。その言葉どおり、彼は生涯をつうじて、さまざまな「受難伝」を残した。それら数
ある連作のうちで『大受難伝』は、デューラーが一冊の書物として構想した最初の「受難伝」とみなすことができる。
印刷本として出版されたのは1511年であったものの、彼が『大受難伝』の制作をはじめたのは、さきほど見た
『黙示録』（初版は1498年）と同じく、1494-95年の第一次イタリア旅行の直後だった。つまり、まずは1496
年ごろから2、3年のあいだに7点の作品（nos. 28, 30-35）が仕上げられ、これらはテキストをともなわない一枚
刷りの木版画として世間に出まわった。ついで、1505-07年の第二次イタリア旅行より帰郷後、しばらく経った
1510年にデューラーは、それ以前の7点とは異なる様式をもつ4点の木版画（nos. 27, 29, 36-37）をあらたに生
みだした。そして、1511年に表題紙の《兵士に嘲笑される悲しみの人》（no. 26）がくわえられ、ニュルンベルク
の聖エギディエン修道院の修道士ベネディクトゥス・ケリドニウスが書きおろしたラテン語のテキストが各木版
画の対向ページや欄外に印刷されたことで、デューラーの『大受難伝』はおよそ15年の時間を要して、ようやく
書物の形式をとって出版された。

このような一連の版画による「受難伝」をつくることをデューラーに計画させる契機となったのは、マルティン・
ショーンガウアーの作品（no. 3）であったかもしれない。「ゲッセマネの祈り」から「キリストの復活」までをあつ
かったショーンガウアーの12点の銅版画は、版画連作のかたちで実現された「受難伝」の重要な作例であり、
きわめて広範な影響力を誇っていた。また、デューラーが若き日の遍歴修業（1490-94年）の過程で眼にした
であろう後期ゴシックの祭壇画などに表わされていた「受難伝」の記憶も、彼の『大受難伝』には息づいてい
ると考えられる。デューラーの『大受難伝』の木版画の多くは、騒々しいまでにさまざまな身ぶりや姿勢を示しな
がら密集する人物像たちを描出している。こうした群像表現によって混乱の様相を呈した場面を構成し、その
内部にいるキリストの身体的／精神的な受苦を強調してみせた『大受難伝』でのデューラーの造形は、先行する
後期ゴシックの「受難伝」の絵画様式とあいっうじる。

しかしそのうえで、デューラーは『大受難伝』において、従来の「受難伝」にはみられなかった造形的な実験
にとり組んだといわなければならない。それはアンドレア・マンテーニャの銅版画（no. 2）をはじめとするイタリア・
ルネサンスの作品をつうじて見知った古代にさかのぼる異教の諸形態を、ドイツに伝統的だった「受難伝」の
表現のなかに移植し、キリスト教の図像へと翻訳する試みである。たとえば《十字架を担うキリスト》（no. 32）では、
ギリシャ神話の悲劇的な場面が主題となったマンテーニャ派の銅版画からデューラーが学んだ激しい情動を内
在化した身ぶりの形態——「情念定型 Pathosformel」と呼ばれるもの——が、崩れ落ちるキリストの姿に転
用されている。こうした物語の文脈的な差異を超えた形態の転用、さらにその意味作用の異化をおこなった
デューラーは、受難のイメージを、ひとびとの感情をより強く揺さぶるものにしたいだろう。中世末期以来の
信仰にあっては「キリストの模倣 imitatio christi」という思想の広がりとともに、観者がキリストの受難を自分
自身の苦痛であるかのようにして追体験しうる描写がもとめられていたといえる。デューラーは木版画の黒線
だけで、そのような物語表現を、かつてないほどの強度で実現したのである。

Large Passion

In his unfinished manuscript of *Lehrbuch der Malerei*, an art theory book for young people who wanted to be painters, Dürer noted that one of the fundamental reasons for pictorial arts is the ability to depict the Passion of Christ. And as he stated, Dürer produced various Passion of Christ images over the course of his career. Of those several series, his *Large Passion* was can be regarded as the first one that Dürer conceived as a unified book. Published as a printed book in 1511 and just as with the previously noted *Apocalypse* (first edition 1498), he began work on his *Large Passion* immediately after his return from his first trip to Italy (1494-1495). In other words, starting in around 1496 he created seven works during a two-to-three-year period (nos. 28, 30-35), which circulated as single sheet woodcuts, without accompanying text. After he returned from his second Italian trip (1505-1507), he then worked until 1510 on four woodcuts (nos. 27, 29, 36-37). Then, in 1511 he produced his *The Man of Sorrows Mocked by a Soldier* (no. 26) as the title page, matched each print with a facing page of Latin text written by Benedictus Chelidoniumius, a monk at the Abbey of St. Aegidius, to produce his *Large Passion*. Thus, it took about 15 years for him to finally publish the work in book form.

Martin Schongauer's work (no. 3) could have been the impetus for Dürer to create these series of Passion woodcuts. Schongauer's set of twelve engravings which depicted *The Garden of Gethsemane* through the *Resurrection* were the important example of a Passion of Christ print series, and it exerted an exceptionally wide-reaching influence. During Dürer's wandering years (1490-1494) he was able to see late Gothic altarpiece paintings and other depictions of the Passion, which he would have remembered as he was creating his own *Large Passion*. Most of the woodcuts in Dürer's *Large Passion* depict this type of densely packed group expression with its myriad figures posed in often violent postures. Dürer's artistic expression in his *Large Passion*, in which the scenes are created by these chaotic groups of figures which emphasize the physical and emotional anguish of Christ in their midst, was a pictorial style that continued on from the preceding period of late Gothic Passion of Christ imagery.

And yet, in addition to the above, Dürer's *Large Passion* must be considered an artistic experiment not seen in earlier Passion of Christ images. This was the transfer of various pagan forms dating back to antiquity, which he learned about through the prints of Andrea Mantegna (no. 2) and other Italian Renaissance artists, into traditional German Passion imagery, and thus experimented with translating those forms into Christian iconography. For example, *Christ Carrying the Cross* (no. 32) includes the pathos formula that Dürer learned from Mantegna school prints depicting tragic scenes from Greek mythology which he transferred to the figure of Christ collapsing under the weight of the Cross. Dürer's transfer of imagery across different narrative contexts and change in signification meant that people were all the more strongly moved by Dürer's images. From the late medieval period onwards, a Christian belief system called taking on Christ's suffering (imitatio christi) spread amongst the faithful. Dürer's depiction of Christ's Passion in forms that made his viewers feel as if they too are experiencing his suffering was even further heightened by his use of just black woodcut lines, resulting in an unprecedented, forceful narrative expression.

聖母伝

『聖母伝』の木版画群は、デューラーの「三大書物」のなかで最後に制作を開始された。その時期は1501/02年ごろであったが、全20点のうち、17点の作品は、1505年から1507年にかけてなされたデューラーの第二次イタリア旅行のまえに完成させられた。それらは完成直後から、テキストをともなわない一枚刷りの木版画のかたちで流通し、ドイツのみならずイタリアでも注目されることとなった。最終的にデューラーは、第二次イタリア旅行以後に手がけた《聖母の死》(no. 56)ならびに《聖母の被昇天と戴冠》(no. 57)、さらには表題紙の《三日月に乗った聖母》(no. 39)を追加し、聖母の誕生前史から彼女の死後までの物語を伝える一冊の書物として『聖母伝』を1511年に出版した。

デューラーが『聖母伝』でもちいた造形の文法は、制作時期において先行する『黙示録』および『大受難伝』の木版画の大半には認められない、あたらしい課題を体現している。すなわち、彼が『聖母伝』でおこなったのは、イタリア・ルネサンスの芸術より学んだ遠近法を集約的に導入して古代風の建築舞台を多様に描きだし、三次元的な空間の内部に人物像を配すことで物語を生起させるという、この美術家にとって、ほとんどはじめての試みだった。『聖母伝』はしたがって、1500年以降にデューラーが遠近法をはじめとする芸術理論への関心を急速に高めたこと、また、これまでとは異なる造形実験の機会をもとめたことを明かす。じっさい、構築的な性格が強く打ちだされた『聖母伝』の各木版画では、昂奮に充ちた諸場面を展開していた『黙示録』や『大受難伝』に頻繁に登場した、情念に充ちた激しい身ぶりを見せる人物像は、もはや影を潜めている。『聖母伝』がわれわれに示すのは、劇的な場面描写ではなく、世俗的な佇まいをした聖母たちが演じる穏やかで抑制された物語である。たとえば《聖母の婚約》(No. 45)などには、1500年ごろにニュルンベルクに暮らしていた現実の女性と同様の服装をした人物像も表わされている。それゆえに当時の観者たちは、キリスト教の歴史的な物語場면을より身近に感じつつ、ともすれば自分自身が生きる時代の光景かのように思いながら、親しみをもって『聖母伝』の木版画にまなざしを向けたことだろう。

1511年の出版時には、そのような木版画の対向ページに、修道士にして人文主義者だったベネディクトゥス・ケリドニウスが執筆したラテン語の詩句が印刷された。『大受難伝』にも同様にテキストを寄せたその人物は、デューラーの「三大書物」の出版には欠かせない協働者であった。くわえて『聖母伝』には、この書物がニュルンベルクの聖クララ女子修道院の院長カリタス・ピルクハイマーに献じられるものであることが明記されている。その女性に捧げられ、ケリドニウスが書きおろしたテキストを収めたデューラーの『聖母伝』は、同時代のニュルンベルクに形成されていた、いわゆる「修道院人文主義 Klosterhumanismus」の高度な知的環境を背景にして作りだされた印刷本だと考えられる。

ところで『聖母伝』は、デューラーが出版した印刷本のうち、木版画の「イメージ」と活字の「テキスト」とが、見開きのページ内で、形式的にも内容的にも完全に一対一で対応するレイアウトを実現した初の例である。その意味で、デューラーの書物芸術がたどり着いたひとつの到達点が『聖母伝』だったといえる。

Life of the Virgin

Around 1501-02 Dürer began work on the group of woodcuts that illustrate *Life of the Virgin* as the last of his "Three Great Books" project. Of the 20 total, 17 works were completed prior to his second sojourn in Italy from 1505 to 1507. Starting immediately after the completion of those prints, he issued those 17 in the form of single sheet woodcuts, without their accompanying text. This distribution was noted both in Germany and Italy. Finally, he produced three works thought to reflect the effects of his second trip to Italy, *The Death of the Virgin* (no. 56), *The Assumption and Coronation of the Virgin* (no. 57), and the title page *The Virgin on the Crescent* (no. 39). Then in 1511, he published the entire set which recounts the Virgin's life, from before her birth to after her death, as a single volume book titled the *Life of the Virgin*.

The artistic vocabulary that Dürer brought to his *Life of the Virgin* reveals his experience of new subjects, not found in the majority of the woodcuts illustrating his preceding *Apocalypse* and *Large Passion*. In other words, this was almost essentially his first experiment with narrative structures in which figures are depicted in three-dimensional spaces through the concentrated introduction of perspectival methods learned from Italian Renaissance art and the frequent depiction of classical architectural settings. The *Life of the Virgin* announced how from 1500 onwards Dürer had a heightened interest in art theory, including perspectival methods, and was an unprecedented opportunity for artistic experimentation. In fact, the emotion-filled, violently posed figures which frequently appeared in his action-packed *Apocalypse* and *Large Passion* are greatly overshadowed in each of the *Life of the Virgin* woodcuts by the prints' strong structural nature. *Life of the Virgin* does not show us dramatically depicted scenes, but rather is a subdued, quiet narrative enacted by more worldly images of the Virgin and others. For example, *The Betrothal of the Virgin* (no. 45) depicts a figure dressed in the garments that would have been worn by women in Nuremberg around 1500. Thus, the contemporary viewers of the prints would have had a more intimate sense of the historical Biblical scenes, they would have felt a sense of familiarity as they experienced the *Life of the Virgin* woodcuts.

When the book was published in 1511, the poetic verses in Latin written by Benedictus Chelidonius, who was both monk and Humanist, were printed on the page facing each woodcut. The *Large Passion* text was also prepared by this same author, who was an essential contributor to Dürer's publishing activities at the time. The *Life of the Virgin* clearly stated that this book was devoted to Caritas Pirckheimer, the abbess of St. Clara convent in Nuremberg. Thus Dürer's *Life of the Virgin* including Chelidonius' text which was presented to this woman can be considered a publication created within the context of the highly intellectual environment of monastic humanism.

The *Life of the Virgin* was the first book published by Dürer which had a woodcut image on one page with movable type text on the facing page, creating a complete pair of pages both in terms of form and content. In that sense, *Life of the Virgin* marks one of the conclusions towards which Dürer's book arts had been progressing.

黒線の芸術

15世紀後半から16世紀前半を生きたデューラーは、二度にわたるイタリア旅行をつうじて、また自身の周囲に形成されていた人文主義的な知的環境などを背景に、当時は文化的な後進地域であったともいえるドイツにルネサンス芸術を切り拓いた。そのような彼の活動や作品を称えた評言は数多くあるが、なかでも人文主義者ロッテルダムのエラスムスの記述にもとづく「黒線のアペレス」という言葉はよく知られている。デューラーを古代ギリシャの伝説的な大画家アペレスになぞらえ、その存在を顕彰する呼称である。いや、デューラーをアペレスに喩える慣習自体は、エラスムス以前からあった。けれども、デューラーを「黒線のアペレス」と名づけ、彼による「単色」の芸術にはっきりと高い価値を見出す態度は、エラスムスが1528年に上梓した『ラテン語・ギリシャ語説教の正しい発音について』のなかにある、以下の一節に由来する。

しかしデューラーは、ほかの点でも称賛に値するが、彼が単色で、すなわち黒線を使って表現していないものがあるだろうか。陰影、光、輝き、突起、窪み。さらに、彼はひとつ対象から、見る者の眼に映じる一側面以上のものを引きだす。彼は、比例と調和を正確に観察する。彼は、描くことができないものさえ描く——火、光線、雷雨、幕電、雷光、あるいは、よくいわれる壁の染み、性格や情動——要するに、身体の外観から輝きでるような人間の心のすべてを、である。また、ほとんど声までも描くのだ。これらのものを、彼はきわめて見事な線、黒線によってわれわれの眼前に置くので、もし顔料を広げれば、その作品を損なってしまうだろう。そして、アペレスが色彩の助けがあつてこそ成し遂げたことを、色彩のちからを借りずにやってのけるのは、いっそうすばらしいのではないだろうか。^(*1)

このテキストは、エラスムスが古代ローマの著述家プリニウスによるアペレスへの賛辞（『自然誌』第35巻96章）をおもに参照し、それ以外の古典文献も踏まえつつ書いたものだと考えられる。だが、そうした古典的な言語表現を後世になって寄せ集めたようなものでありながらも、エラスムスのテキストは、デューラーの芸術の核心を捉えていた。たとえば「単色」という言葉は、まさしくプリニウスから借りられたものだ。とはいえ、その語はプリニウスの原典にあつては「一色」——赤、もしくは例外的に白——で表わされた「絵画」を指していた。一方、エラスムスが「単色」の「黒線」と記したときに想起していたのは、もはや絵画ではなく、版画をはじめとする「グラフィック・アート」だった。

つまり、エラスムスは実質的に、デューラーのグラフィック・アートは可視的な対象のみならず不可視なもの、ひいては表象不可能なものをも描きうると述べることで、彼の「版画」にはらまれていた原理的な可能性を浮き彫りにしたのだといってよい。しかも「色彩」をもちいたアペレスよりも「黒線」だけであらゆるものを描出しようとしたデューラーにより高い地位を与えてみせたエラスムスは、造形芸術をめぐるあたらしい批評基準、従来にはなかった美学を呈示したに等しい。単色の版画、もしくは黒線の芸術は、色彩豊かな絵画にまったく劣らないもの、それとは別の価値をもつものであると認識されたのだ。本展の主役となる「三大書物」の作品群は、デューラーがまさしく絵画とは異なる可能性をもった木版画における物語表現のありかたを、いかにさまざまに探究したかを明かすだろう。

*1 以下の論考内の英訳にもとづく和訳である。Erwin Panofsky, "Erasmus and the Visual Arts," in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 32, 1969, p. 225.

The Art of Black Lines

Dürer lived from the latter half of the 15th century and into the first half of the 16th century. He visited Italy twice and was surrounded by a Humanistic intellectual circle as he broke new ground, creating Renaissance arts in Germany, then a backwards region. These accomplishments and his works have been praised many times, with one phrase, he was the "Apelles of the black line" particularly well-known. It is an honorific title that likens Dürer to the legendary ancient Greek painter Apelles, thereby celebrating his greatness. To be sure, the practice of comparing Dürer to Apelles predates Erasmus. However, the specific characterization of Dürer as the "Apelles of the black line" and the clear appreciation of the value of his monochromatic art originate in Erasmus's *Dialogue on the Correct Way of Pronouncing Latin and Greek* 1528, as follows:

"Durer, however, though admirable also in other respects, what does he not express in monochromes (monochromata), that is, by black lines? Shade, light, radiance, projections (eminencias), depressions. Moreover, from one object [he derives] more than the one aspect which offers itself to the beholder's eye. He accurately observes proportions and harmonies (symmetrias et harmonias). He even depicts what cannot be depicted: fire; rays of light; thunderstorms; sheet lightning; thunderbolts; or even, as the phrase goes, the clouds upon a wall; characters and emotions – in fine, the whole mind of man as it shines forth from the appearance of the body, and almost the very voice. These things he places before our eyes by the most felicitous lines, black ones at that, in such a manner that, were you to spread on pigments, you would injure the work. And is it not more wonderful to accomplish without the blandishment of colours what Apelles accomplished only with their aid?" ^(*)

This passage refers to the ancient Roman writer Pliny the Elder's praise of Apelles which appears in his *Naturalis Historia* (Natural History, book 35, p. 96). Erasmus further referred to other classical texts to produce his text. For example, the term "monochromata" was directly borrowed from Pliny the Elder. In Pliny's usage, this term referred to paintings executed in a single color, either red, or rarely white. Conversely, when Erasmus noted "nigrae lineae" he was not thinking of paintings, but rather clearly the graphic arts, prints. Erasmus notes that Dürer's graphic arts actually depict both the visible and the invisible, indeed, that which is unrepresentable, and thus his prints reveal all of the fundamental potential contained within them. Further, it seems that Erasmus more highly valued and accorded a higher ranking to Dürer's works expressed solely in "black lines" than Apelles' "color." This set new critical standards for art, expressing an aesthetic that had never before existed. He acknowledged that black line arts are by no means inferior to richly colored paintings, but rather, they are an art form with different value. The works from the "Three Great Books" featured in this exhibition, will reveal how Dürer explored various approaches to narrative expression through woodcuts that offers possibilities distinct from those of painting.

*1 Erwin Panofsky, "Erasmus and the Visual Arts," in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 32, 1969, p. 225.

デューラーを触発した 先行者たちの作品

本展に展示する「三大書物」の木版画群を、デューラーは1494年から翌年にかけての第一次イタリア旅行を終えて、故郷ニュルンベルクに戻ってきて以降に制作しはじめた。そのさいにデューラーは、さまざまな先行者たちの作品を記憶にとどめていたにちがいない。ここではまず、デューラーが『黙示録』、『大受難伝』、『聖母伝』の木版画を手がける過程で想起していたであろう他者の産物を見てゆく。

1494年にデューラーは、北イタリアのルネサンス芸術を代表する美術家のひとり、アンドレア・マンテーニャの作品を眼にしたと考えられる。彼はその年に、マンテーニャの《海神の闘い(右半図)》などの銅版画を、ペンで模写していたからである。これらの模写素描(ウィーン、アルベルティーナ)は、デューラーが第一次イタリア旅行のさなかにマンテーニャの銅版画と出会ったことの証左だと、しばしば信じられていた。しかし昨今では、デューラーがマンテーニャの版画に遭遇したのは、あくまでも第一次イタリア旅行以前だったと推察する美術史家が少なくない。そもそも複製媒体たる版画は、イメージを遠くの地に届ける運搬役にほかならなかった。つまりデューラーは、版画が伝達してくれたマンテーニャの造形にニュルンベルクにいながらにして接し、それらに触発されたために、ルネサンス芸術の成果をもっと深く知るべく、アルプス山脈を超えて南方のイタリアに向かっただろうと想定されるのである。

たとえば、国立西洋美術館が所蔵する《海神の闘い(左半図)》(no. 2)におけるマンテーニャは、おそらくは古代のレリーフに学んだ身ぶりの形態を複雑に組みあわせて、異教の戦闘場面を構成した。デューラーは、マンテーニャらが甦らせたそれら古典古代の造形言語を、ドイツに伝統的だったキリスト教の物語表現の内部へと移植するとともに、ある種の翻訳行為をつうじて形態の意味作用を変化させることで『黙示録』および『大受難伝』にみられる動乱の光景や悲劇的な場面を描出した。

他方、イタリア・ルネサンスの芸術に触れるまえからデューラーは、当時のアルプス以北の版画家としてもっとも重要な存在だったマルティン・ショーンガウアーの作品に強く刺戟されていた。生地のコルマルでおもに活動したショーンガウアーは、エングレーヴィングの技術的水準を大きく引き上げたばかりでなく、15世紀前半以降のネーデルラント絵画の高度な自然主義などを消化して、自身の様式を形成した美術家である。初期ネーデルラント絵画の遺産はショーンガウアーに媒介されずとも、とりわけ近年の研究が強調しているとおり、ニュルンベルクに直接的に流れ込んでいたはずであり、ゆえにデューラーもまた、若くしてそれを受容していた可能性が高い。しかしいずれにしても、デューラーはショーンガウアーの版画から、イタリア・ルネサンスの表現の文法とは異なる造形言語を教えられただろう。なかでも、ショーンガウアーが銅版画連作としてつくりあげた『受難伝』(no. 3)や未完の『聖母伝』(no. 4)は、デューラーの「三大書物」の木版画に少なからぬ影響をおよぼしたと見てよい。

こうしてデューラーは、マンテーニャとショーンガウアーに代表される、アルプスを挟んだ南／北の芸術のありかたを咀嚼し、それらのある意味では融合することによって『黙示録』、『大受難伝』、『聖母伝』の木版画群を生み出したのである。

Works by Dürer's Predecessors who inspired him

Dürer began work on the woodcuts for his "Three Great Books" displayed here after he returned to Nuremberg from his first sojourn in Italy in 1494-95. Undoubtedly, he had many of the works of his predecessors in mind when he began creating his own. Here let us look at the works by other artists that Dürer may have evoked in his creation of the woodcuts for *Apocalypse*, the *Large Passion*, and *Life of the Virgin*.

It is thought today that in 1494 Dürer saw copperplate prints by the major north Italian Renaissance artist Andrea Mantegna. This surmise is based on the fact that he made pen and ink reproductions that year of Mantegna's *The Battle of the Sea Gods (the right Half)* and other engravings. These copy drawings have often been considered evidence that he encountered Mantegna's copperplate prints during his first Italian sojourn. However, many scholars believe that Dürer had encountered Mantegna's prints even prior to that first Italian trip. That is because prints are a reproductive medium which allows images to spread far and wide. In other words, Dürer would have had opportunities to encounter Mantegna's art in the form of prints in his own hometown of Nuremberg. It could have been from that impetus that he then set out across the Alps to Italy in order to further understand the arts of the Italian Renaissance.

For example, in his *The Battle of the Sea Gods (the left Half)* (no. 2) in the NMWA collection Mantegna may have created a pagan battle scene from a complex recombining of gestures learned from ancient reliefs. Dürer, in fact, transplanted the visual language of classical antiquity—revived by artists such as Mantegna—into the traditional Christian narrative framework of Germany, and through a kind of translation, transformed the semantic function of forms. In doing so, he depicted the tumultuous scenes and tragic events found in his *Apocalypse* and the *Large Passion*.

On the other hand, prior to his encounter with Italian Renaissance art, Dürer was already strongly stimulated by the works of Martin Schongauer, one of the important printmakers north of the Alps at the time. Schongauer was primarily active in his birthplace, Colmar. Not only did he greatly improve copperplate print technologies, he also was an artist who absorbed the pioneering naturalism of Netherlandish painting of the first half of the 15th century onwards as he developed his own style. Even without mediation through Schongauer, it can be assumed, especially as recent scholarship has emphasized, that the legacy of Early Netherlandish painting flowed directly into Nuremberg. It is therefore highly likely that Dürer was exposed to it at a young age. Nevertheless, via Schongauer he probably learned a different expressive vocabulary from that of the Italian Renaissance. Among these works that influenced Dürer, Schongauer's engraving series *Passion* (no. 3) and unfinished *Life of the Virgin* (no. 4) can be regarded as having extensively influenced on the woodcuts for Dürer's Three Great Books.

In this manner, Dürer assimilated the artistic approaches of the South and the North, represented by Mantegna and Schongauer across the Alps, and by fusing them, created his own series of woodcuts for the *Apocalypse*, the *Large Passion*, and the *Life of the Virgin*.

デューラーの版画の影響力と作品のコピーライト

本展では、デューラーの「三大書物」の木版画が、先行世代の作品から影響を受けつつ産出されたことばかりでなく、後続世代のさまざまな美術家たちを触発し、彼らの制作の糧となっていったさまも見てきた。だが、デューラーの芸術のそうした国際的な影響力に注目するさいに無視できないのは、彼自身が版画という複製媒体の散布、流通、受容のありかたを、どう捉えていたかという問題である。というのも、デューラーは美術史上でおそらくはもっとも早くに、芸術作品の「コピーライト」に近い権利を主張した人物だったためだ。「三大書物」の木版画は、この文脈においてきわめて重要である。

「アルブレヒト・デューラーの芸術が盗まれた」——1512年1月3日付のニュルンベルクの市参事会の記録に、そう書かれた項目がある。その文書には、市庁舎の下で作品を売っている外国人がおり、そこにはデューラーの署名代わりの記号が付されているものがあるが、それらが不正に模造されたものなら、この行為を禁止すべきだと記されている。つまり、偽りのものである場合、作品からデューラーの記号をすべてとり除かせ、販売をさせてはならない、とその市参事会の文書は断じる。ここでの「記号」とは、デューラーの多くの作品に描き込まれているモノグラム——“A”と“D”の文字を組み合わせたもの——であろう。

もとより、デューラーの版画はドイツの美術家たちの同時多発的な模倣を誘っていた。そして、そのことをつうじて生まれた類作が、デューラーの原作の海賊版のようにして世間に出まわるありさまだった。しかし、ことはドイツにとどまらなかった。ラファエロの原画を版画化して広めたことなどで知られるイタリアの銅版画家マルカン トニオ・ライモンディは『聖母伝』の木版画をはじめとするデューラーの作品の模作を盛んにおこなった人物である。しかもライモンディは、デューラーのモノグラムを含めて、彼の版画を模倣した。ジョルジョ・ヴァザーリは1568年の『画家・彫刻家・建築家列伝』第二版のなかで、そのことを話題にしていた。それによれば、自作がライモンディによって精巧に模倣され、ひとびとがそれと気づかずに模作を購入していることに怒ったデューラーがヴェネツィアを訪れ、そのイタリアの美術家を告訴したのだという。ただし、ヴァザーリがそれにつづけて述べたところでは、結果としてデューラーに認められたのは、彼の名とモノグラムを、ライモンディが今後には使用してはならないということだけだったらしい。いいかえれば、模作をつくるという行為そのものは許されたようなのだ。1505年から1507年にかけてのデューラーの第二次イタリア旅行が、ライモンディを訴えることを目的になされたとは考えにくく、ヴァザーリの記述には疑わしい面があるが、それでも、これは興味深いエピソードである。

デューラーはあきらかに、みずからの版画が模作の対象となることを忌み嫌っていた。じっさい、1511年に出版された印刷本としての『聖母伝』の最終葉、すなわち《聖母の賛美》の画面下部には、他者の業績やアイディアを盗む者を厳しく戒める言葉のみならず、この書物は神聖ローマ皇帝マクシミリアン1世の特権を与えられているがゆえに、その複製と海賊版の販売を帝国内で禁じるという旨の文言が明記された11行の銘文がある。国立西洋美術館が所蔵する《聖母の賛美》(no. 58)は残念ながら、その銘文を欠いている(事後的に切りとられたのだと思われる)。とはいえ、じつは『聖母伝』にかぎらず、1511年の『黙示録』ラテン語再版と『大受難伝』、ならびに同年に出版された『小受難伝』もまた、そうした複製の禁止を告げる文言——それらは木版画の下部には付されていないものの——で締めくくられている。したがってデューラーの「三大書物」は、いまだ近代的な「著作権」ではなかったにせよ、作品の「コピーライト」に類するものを提起した最初期の印刷本だったという意味でも、特筆されなければならないのである。

The Influential Power of Dürer's Prints and the Copyright of Art Works

Not only did the woodcuts from Dürer's *Three Great Books* reflect influence from the works of earlier generations, they were also the starting point for various artists of later generations, they became the seed for their own artworks. However, we must not overlook how Dürer understood the dissemination, circulation, and reception of prints as a reproductive medium, in our consideration of the international influence of Dürer's arts. This is because Dürer appears to have been the first person in the history of art to think of asserting something akin to an artwork's copyright. This context is particularly important for his *Three Great Books*.

The January 3, 1512, records of a Nuremberg town council state that "Albrecht Dürer's art has been stolen." The document states that a foreigner is selling artworks under the town hall, and that some of these works bear signs in place of Albrecht Dürer's signature. If these signs have been fraudulently forged, the document declares, such activity must be prohibited. In cases where the works are determined to be inauthentic, the individual must be required to remove all such signs and must not be allowed to sell the works. In this instance, Dürer's "sign" was presumably his monogram, combining his initials A and D, which he draw in many of his works.

Originally, Dürer's prints led to simultaneous copies by his contemporary German artists, which were then sold to the world like pirated editions. However, this practice did not remain in Germany. Marcantonio Raimondi, the Italian engraver known for his print versions of Raphael's paintings, was also actively engaged in copying Dürer's works, particularly the woodcuts in *Life of the Virgin*. Moreover, Raimondi imitated Dürer's prints in their entirety, even including his monogram. In the 1568 edition of his *Lives of the Artists*, Vasari noted this practice. According to Vasari Dürer was incensed that Raimondi was making elaborate copies of his works and people were unwittingly buying these forgeries. So Dürer visited Venice and warned name and this Italian artist. However, Vasari then went on to note that in the end Dürer was only able to get Raimondi to not use his name and monogram in the future. In other words, he allowed the actual production of copies.

It is unlikely that Dürer's second trip to Italy from 1505 to 1507 was specifically related to this production of copy prints, and while the veracity of Vasari's comments has not been confirmed, it is a fascinating episode.

Indeed, Dürer hated the fact that his prints had become the object of copying. In fact, on the last leaf of *Life of the Virgin*, which was published as a printed book in 1511, directly below the image of *Praise of Our Lady*, he wrote an 11-line inscription clearly stating that he not only strictly condemned those who stole the efforts and ideas of others, but also stated, because the book had been granted a privilege by Emperor Maximilian I of the Holy Roman Empire, the reproduction and sale of pirated copies were prohibited within the Empire. Unfortunately the NMWA version of *Praise of Our Lady* (no. 58), does not include that inscription, which is thought to have been cut off at some point in its history. That said, the *Life of the Virgin* was not the only work to end with a warning against the reproduction. The 1511 Latin edition of the *Apocalypse*, the *Large Passion*, and the *Small Passion*, published in the same year, also include prohibitory statements, although these were not placed beneath the woodcuts themselves. While Dürer's *Three Great Books* do not have modern legal copyrights, they are noteworthy as among the earliest printed works to have been protected by copyright-like statements.

デューラーの書物芸術

デューラーはドイツの芸術に変革をもたらした画家、版画家だったのみならず、いくつもの劃期的な書物をつくりだした特筆すべき出版者、ブック・デザイナー、著述家でもあった。さかのぼれば、15世紀なかばにドイツはマインツの金細工師ヨハネス・グーテンベルクが活版印刷術を実用化したことで、手書きの写本が主流であった従来の書物の生産過程やその流通の様態は著しく変化していた。活字テキストの登場とともに、それ以前とくらべて、はるかに多くのひとびとのもとに知や思想が届けられるようになったのである。

こうした印刷革命の時代のさなか、1471年に、デューラーはニュルンベルクに生まれた。彼の父は金細工師で、さらに代父は、同都市で印刷業を営んでいたアントン・コーベルガーだった。コーベルガーといえば、1493年に出版したハルトマン・シェーデルの『ニュルンベルク年代記』などの重要な印刷本によって、ヨーロッパの書物史にその名を深く刻み込んだ人物である。この印刷業者の存在は、デューラーの歩みに、なんら小さくない影響をおよぼしたといえる。絵画におけるデューラーの師であった画家ミヒャエル・ヴォルゲムートの工房は、ほかならぬ『ニュルンベルク年代記』をはじめとするコーベルガーが手がけた印刷本の木版挿絵の制作を請け負っていた。生まれながらにしてコーベルガーと近い関係にあったデューラーは、このように芸術とあらたなテクノロジーとが交わる当時のニュルンベルクの文化環境の申し子にも等しかった。それゆえ、やがてデューラーが版画という複製技術の可能性を誰よりも大きく拡張すると同時に、活字印刷本のポテンシャルをいち早く見抜き、そのありかたを変容させる美術家となっていったことは、けっして偶然だったとはいえない。

1498年に26歳にしてコーベルガーの助けを借りて『黙示録』の初版——ドイツ語版およびラテン語版——を発表して以来、その後はより自主的に、デューラーはさまざまな活字印刷本を世に放った。彼はこれらを、知の運搬役や信仰の媒体としてばかりではなく、いわば書物芸術として編みあげたのだといわなければならない。いや、デューラーがみずから執筆し、1520年代になって刊行された複数の理論書を「書物芸術」と呼ぶのは——そこにも木版による豊富な図解は含まれていたものの——適切ではなかろう。けれども、デューラーが1511年に出版した『黙示録』のラテン語版再版、『大受難伝』、『聖母伝』——つまり「三大書物」は、まさしく書物芸術の名にふさわしい。

デューラーの協働者であったヒエロニムス・ヘルツェルによって印刷されたそれらの書物を開くと、向かって右には、ほとんど紙葉いっぱいには木版画が独立して配され、その対抗ページに活字のテキストがある。このときにイメージとテキストは、たがいに補完的な関係をなす。しかし重要なのは、デューラーが「三大書物」において呈示した木版画群は、同時代に出版されたほかの印刷本の挿絵の多くとは異なり、形式的にも内容的にも、活字テキストに付随するものではなく、なっていたということである。デューラーが制作した書物内の木版画は、言語的認識には還元できない視覚経験、あるいは「見ること」をつうじた物語読解を読者／観者に可能とする、自律的な作品たりえている。当時の読者／観者は、書物内に切り拓かれた、あたらしい芸術空間に触れたにちがいないのである。

のちに近代の芸術家たちは、書物を舞台に多様な表現をおこなった。とりわけ1960年代からこんにちまでには、実験的な「アーティスツ・ブック」の数々も産出されてきた。デューラーは、そうした試みがなされるよりも数百年まえに、書物をひとつの芸術形式と捉えた先駆的なアーティストだったといっていよう。

Not only was Dürer a revolutionary painter and printmaker, he was also a noteworthy publisher, book designer, and author who published numerous epoch-making books. It was about the mid 15th century that the Mainz goldsmith Johannes Gutenberg made the use of movable type technology practical. This transformed book production, which had been primarily a case of hand-transcribed manuscripts and their distribution. Thanks to the use of movable type, texts with their information and thoughts could be distributed to far more people than ever before.

In 1471, in the midst of this printing revolution, Dürer was born in Nuremberg to a family headed by a goldsmith. His godfather was Anton Koberger, who worked in the printing industry in their town. Koberger was responsible for such important printed books as Hartmann Schedel's *Nuremberg Chronicle* (1493) and is thus a major name in the history of European books. It can be said that Koberger cast a not-inconsiderable shadow on Dürer's life. It was the studio of Dürer's painting teacher Michael Wolgemut that produced the woodcut illustrations for the *Nuremberg Chronicle* published by Koberger, and other works. Given that Dürer was raised in this Nuremberg cultural nexus of art and new technology, it is not at all surprising that he was the transformative artist who eventually greatly expanded the potential for the reproduction medium of prints, as well as quickly discerned the potential for movable type printed books.

In 1498, at the age of 26, Dürer published the first edition of his *Apocalypse* (both German edition and Latin edition) with the assistance of Koberger. After that, he became more independent as he published various movable type printed books. It must be said that he did not merely produce these volumes as means of dispersing knowledge or devotional media, but rather produced them as book art. And yet, it wouldn't be appropriate to use the term "book art" for the books that Dürer himself authored, the many theoretical books he published in the 1520s, even though each is richly illustrated with woodcuts. But the “Three Great Books” he published in 1511, namely his *Life of the Virgin*, the Latin reprint version of *Apocalypse*, and the *Large Passion*, can surely be called book art.

When these books, printed by Dürer’s collaborator Hieronymus Höltzel, are opened the page on the right is almost filled with a woodcut illustration, accompanied by movable type printed text on the facing page. In this case, text and image have a mutually supporting relationship. However, it is important to note that the group of woodcuts published in Dürer's “Three Great Books” are different from most of the illustrations seen in other printed books of the period, both in terms of form and content. They are more than just an adjunct to the movable type texts, they provide a visual experience not reproducible in words. They can be considered by the viewer as independent "visible" narrative interpretations. The readers and viewers of that period would have interpreted them as a new form of ground-breaking artistic space.

Later, modern artists often took up books as a stage for their diverse range of expression. Further, from the 1960s through the present-day, numerous experimental "artist books" have been produced. Dürer, hundreds of years before such experiments, can thus be seen as a pioneering artist who saw books as a form of art.

Dürer’s Book Art