

それらのキリスト像は、とくに版画家として神聖ローマ皇帝マクシミリアン1世の政治的顕揚のプロジェクトにもしばしば貢献し、それ以前のドイツ版画の伝統には取まらない新しい図像を多く生み出したブルクマイアの作品群のなかでも、ひときわ特異な存在だと映る。そのうち最初につくられたのは、アウクスブルク出版業の第一人者であったエアハルト・ラートドルトによって1500年に刊行された一枚刷木版画である [fig.2]^[5]。折しも聖年に制作されたこのキリスト像は、15世紀のドイツ版画にしばしば描かれてきた正面観の「サルヴァトル・ムンディ」を、その描写の定型性を意図的に保持しつつ、唐突に90度回転させたプロフィール形式の全身像であるように見える^[6]。

一方、残りの二点は、互いにその相貌を異にするとはいえ、明らかにメダルの形式を踏襲しているという点で共通する。しかもそのひとつに関しては [fig.4]、原型をはっきりと特定することができる。すなわち、1490年代にイタリアで生まれたと考えられる実際のブロンズメダルである [fig.5]。キリストを正面観でコインに描いた例は、7世紀末から8世紀初頭に制作された《ユスティニアヌス2世の硬貨》が知られているが^[7]、ルネサンス期に制作されたこちらのメダルでは、それがあくまでも側面観で示される。ならばこれは、ピサネッロ以降にスタンダードとなった古代の肖像形式をキリストにも採用するという、いわゆる世俗化の意思を反映しているのだろうか。あるいは、キリストの現世的な性格に、一種の皇帝的な威厳を纏わせたものだとはいえるかもしれない^[8]。だが、ブルクマイアはなぜ、このメダルを版画によって写さねばならなかったのか。

ドイツ語圏の地域ではそもそも、「肖像」というジャンル、わけでも肖像メダルという表現手段が、宗教改革の前後までは何ら自明ではなかった。ゆえにブルクマイアの作品を見る場合には、キリストを「横顔」で描くという視点の転回に注目

する以前に、それが肖像メダルの代替物であるような版画で提示されていることの意味を考えるべきである。近年、同じ横顔のキリスト像にテーマティックな関心を寄せているゲアハルト・ヴォルフやフィリーネ・ヘラス、クリストファー・S. ウッドといった研究者たちは、この点を十分に考慮していない^[9]。

当地でようやく肖像メダルの制作が開始されたのは、アウクスブルクで帝国議会が開催された1518年を境とする、1520年代のことだった。正確に言えば、1507年の段階で兄の肖像メダルを、1509年には蠟型を用いて自画像を制作していたニュルンベルクのペータ

fig.2
ハンス・ブルクマイア (父) 《サルヴァトル・ムンディ》 (Hollstein 55)、1500年

fig.3
ハンス・ブルクマイア (父) 《キリストの横顔》 (Hollstein 52)、1510-12年頃

fig.4
ハンス・ブルクマイア (父) 《キリストの横顔》 (Hollstein 53)、1510-12年頃

fig.5
《キリストの横顔》、バルジェッロ国立博物館、フィレンツェ

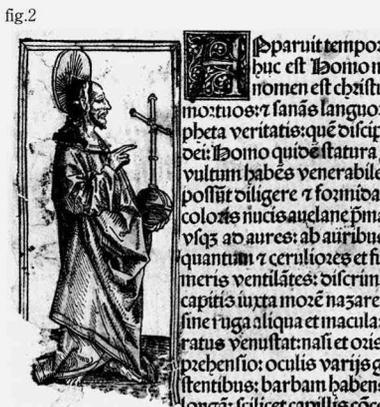


fig.4



fig.5



一・フィッシャー(子)のようなケースもありはしたが、それらは単発の試みに終わり^[10]、1517年にハンス・シュヴァルツが制作した《コンラート・ボイティンガーの肖像》をもって初めて、ドイツでのメダル制作は本格化したのである。シュヴァルツはこれ以降、ヤーコプ・フッガー、さらにはほかならぬブルクマイアのメダル肖像を相次いで手がけ、例の帝国議会の際に、ザクセン選定候ゲオルクからメダル制作を依頼されている。分岐点はこのときだった^[11]。

もっとも、肖像メダルというものの存在価値のひとつが、その複製可能性にあったとして、これ以前のドイツにそのような波及力をもった「肖像」が存在しなかったかといえば、決してそうではない。肖像はドイツにおいて、前世紀から宗教的な目的におけるポピュラリティーを証明されていた版画という媒体を通じて、1510年代にはすでに溢れ始めていたからである。たとえばマルティン・ヴァルンケは、こうした肖像版画の成立がとくに権力者たちの姿を大衆の眼に可視化し、それらを新たに日常空間へ遍在させたという点に注目して、これをイメージによる歴史的転回 (iconic turn) のひとつとみなしている^[12]。しかもこのとき、その最初期の一例としてヴァルンケが挙げるのは、ブルクマイアの作品にほかならない。1510年前後に制作されたと考えられる多色刷木版画、《ユリウス2世の肖像》がそれである [fig.6]。



fig.6
ハンス・ブルクマイア(父)《ユリウス2世の肖像》(Hollstein 316)、1510年前後

ドイツの肖像版画史上のメルクマールとなりうるこの教皇像もまた、メダルとして描かれている。それは矩形の枠に嵌め込まれ、観者の前に差し出される。その枠のデザインが、キリスト像の一方のもの [fig.3] ととも類似しているのは明らかであるが、この点からしても、両者がおよそ同時期の作品であるということはほぼ疑いをえない^[13]。前者がユリウス2世の在位中(1503-1513)に制作されたものとすれば、二つのキリスト像も1510年代前半の作例、すなわちドイツにおけるメダル制作の開始以前に生まれたものとみていい。メダルと版画という「肖像」を担うべき二つの複製媒体、それぞれの開始時期にほんの10年ほどの差異があったという事実が、ブルクマイアによってメダルの写しが生み出されねばならなかった理由を仄めかしている。それらはメダルの不在を、さしあたり版画によって埋め合わせるものだったはずである^[14]。

むしろ、こうした「代理」は、もとよりメダルを所有することへの欲求なしにはありえなかつただろう。事実、とりわけアウクスブルクでは、その制作が本格化する1520年代よりも遙か以前から、一部に限ってその蒐集活動が盛んだった可能性が高いのだ。特筆すべきは、1459年、当時のアウクスブルク市長だったジクムント・ゴッセンブラート2世の息子、ウルリッヒが書いたと考えられる手紙である^[15]。パドヴァ大学の学生だった彼はその文面で、イタリアの肖像メダルを父へ送ったと記し、そのなかにはユリウス・カエサルらの肖像のほか、自らが学ぶ大学の教授陣の姿を刻んだメダルも含まれていたことを伝えている。しかも、彼が挙げたそれら同時代人の固有名はすべて、実際にマッテオ・デ・パスティヤピサネットの工房で制作されたメダルのモデルたちの名とも正確に対応している。

また、近年のある報告によると、アウクスブルクの聖ウルリッヒ・アフラ修道院の敷地だった場所から、ピサネットによるニコロ・ピッチニーノのメダルをコピーした、粘土製の造形物が発見されたという^[16]。その使用目的は不明であり、

15世紀中の産物であるのか、あるいはピサネットのメダルから数十年が経過した後のものであるのか、判断するのはきわめて困難である。だが、それは修道院付属の陶工房を想定させるものであるし、このようなものが生まれること自体、当地におけるメダル制作の遅れを示唆しているのではないか。いずれにせよこれも、メダルの「代理」だからである。

そして、このような15世紀中盤以来のアウクスブルクの土壌が、やがて稀代のメダル蒐集家の登場を導いたと思われる。それは、すでに挙げたシュヴァルツによる最初のメダルのモデルとなった人物、アウクスブルク市の書記官コンラート・ポイティンガーである。彼はマクシミリアン1世の側近としてさまざまな知的活動を行った人物であり、同時代のイタリアのメダルや古代の貨幣を数多く蒐集したコレクターでもあった。シュヴァルツによるメダルは、当のモデルであるポイティンガーの蒐集品から手本を得て制作されたと推測してよい^[17]。こうしてアウクスブルクには、メダルの蒐集からその制作へといたる、ひとつの系譜が存在していたことが明らかとなる。

しかしながら、この系譜には本来、シュヴァルツの前にもうひとり別の芸術家の名が加えられなければならないだろう。それがブルクマイアである。彼による教皇像もまた、ポイティンガーとの繋がりを無視しては考えられない。たとえばポイティンガーは、ヴァイセナウの修道院長ヨハン・マイヤーに宛てた1509年11月1日付の手紙のなかで、「教皇の容貌」について話題にしている^[18]。いや、この段階でブルクマイアの版画が念頭に置かれていたかどうかは定かではないが、そもそも当時としてその種のメダルの取得しえた人物、とりわけコンラート・ツェルティスの亡き後でブルクマイアにとっての最大の知的助言者といえば、ポイティンガーを描いてほかにいなかったのである。

その在位中にイタリアで数多く生み出されたユリウス2世の肖像メダルは、基本的にブルクマイアの描いたタイプのものが主流として定型化していた^[19]。この定型のなかにはさらに複数のヴァリエーションがあったが、そのうちでかねてより多くの研究者にブルクマイアの手本として想定されてきたのが、裏面にサン・ピエトロ聖堂を示したもの——教皇による改修の功績を称えたメダル——であり、しばしばカラドツに帰属される一枚だった[fig.7]^[20]。今日でも比較的よく知られるこのメダルを、ブルクマイアがポイティンガーを通じて手にすることは、さして困難なことではなかったはずである。

とはいえ、この場合にブルクマイアが、ただひとつの手本に拠っていたと考えなければならぬ必然性もない。カラドツの教皇像をブルクマイアの作例の原型

fig.7
カラドツに帰属(ユリウス2世の肖像) (Hill A931-194A)

fig.8
ジャンクリストーフォロ・ロマーノ(ユリウス2世の肖像)



とみなすことは、銘の一致などからして説得的ではある。けれども、ブルクマイアによる教皇の描写は、その身体を周囲の銘文帯へとはみ出させたタイプのメダルにも対応している [fig.8]。つまりブルクマイアは、複数のメダルを同時に参照し、それらを混合して図像を生み出したはずなのである。だがそうだとすれば、どうしてブルクマイアは、自らの教皇像をあたかも既成のメダルの写しであるかのようにして示したのか。問題はむしろ、そちらの方だろう。

2. メダルの物証性

ブルクマイアは実のところ、《ユリウス2世の肖像》を手がける以前から、ポイティンガーから得たメダルを版画制作の糧にしていたと考えられる。その早い例に、1507年にコンラート・ツェルティスの肖像をメダル形式で描いた木版画がある。ただしこれは、既存のメダルを写したのではなく、独自に考案したデザインを示す一枚である^[21]。他方、古代ローマの皇帝たちの肖像を描いた連作には、メダルという事象に対するブルクマイアの強い関心が表れている [fig.9]^[22]。このような皇帝像は、アルプス以南の試み、つまりはマルカントーニオ・ライモンディのそれにも先行していたはずであり、その意味でもきわめて野心的な意図に基づいて生み出されたものだとみてよからう。



fig.9
ハンス・ブルクマイア（父）《ユリウス・カエサルの肖像》(Hollstein 628)

その制作目的についてはいささか曖昧ではある。かつて大英博物館のキャンベル・ドジソンが、ポイティンガーの所有していたスエトニウスの『皇帝伝』——1498年にヴェネツィアで刊行された版——に挿入されていたのを発見したことで美術家の注目を集めたその連作は、論争の対象となってきた経緯をもつ^[23]。ドジソンはまず、これらの皇帝像はポイティンガー自身によるスエトニウスの書物の出版計画に合わせて制作されたものだろうと考えたが、この見解はそれがポイティンガーのライフワークだった『皇帝の書』のために用意されたものだと主張するルートヴィヒ・ケラーによって反駁され、しかもドジソン自らがその後、スエトニウスの著作とは無縁なさらなる三枚の皇帝像をバリのコレクションから発見したからである^[24]。

ここでこの議論に踏み込む余裕はない。しかし、次の点のみは確認しておく必要がある。ブルクマイアの画家としての位置を考えるなら、それらの皇帝像は、ユリウス・カエサルから神聖ローマ皇帝マクシミリアン1世へと続く皇帝の系譜とその「持続」を示すものとして書かれていた『皇帝の書』との関連を否定しがたいはずであり^[25]、たとえそうでなくとも、そのような歴史記述への関心とパラレルだったはずだということである。この場合、メダルを参照源としつつブルクマイアが示そうとした皇帝たちの「横顔」には、何かしら特別な真正さが求められたに違いないのだ。

2006年にブルクマイアに関する学位論文を提出したアシュレイ・ウェストは、その後ほとんど手つかずにされてきた一連の皇帝像を、興味深い視点から分析している。ウェストはまず、それらをまさしく『皇帝の書』と結びつけながら、かつてドジソンがその手本として想定していたいくつかのメダルとの比較を試みる。

そこで彼女は、この連作でのブルクマイアは、自身の芸術的創意を示すことよりも、手本となったメダルとの一致を望んでいたはずだと述べ、このような態度がしかし、バドヴァとポローニャで法学を学んだポイティンガーに備わっていた価値観を反映していると指摘する^[26]。

それによれば、この時期のローマ法や教会法においては「誓約」が価値を失い、ゆえに確からしさというものの基準が変化していたという。つまり、求められるのはいまや「証拠」だったのである。ウェストは、法に対するこうした思考の変化が、ポイティンガーのメダルへの態度、ひいてはその影響下にあったブルクマイアのそれをも照らし出すと考える。ポイティンガーにとってのメダルとは、失われた「古代」のドキュメントそのものであり、それは故人の「似姿」を伝えるばかりでなく、その物質的存在において、「過去」と直に結ばれた事物だったのだ、と^[27]。

この議論は、同時代人のメダルを描いた《ユリウス2世の肖像》とも無縁ではないように思える。繰り返せば、その作品においてブルクマイアは、おそらくは複数のメダルを組み合わせて創出した「イメージ」を、しかし現に存在するメダルの写しであるかのように提示している。そうした意図は、その架空のメダルを四角い枠へと嵌め込み、トロンプ・ルイユ風の影を加えていることから明らかだろう。なるほどこの教皇像は、ブルクマイアが新たに与えた陰影や描線によって独自の観相学的特徴を獲得しているだろうし、それは対象の人格までも描き出そうとする版画家の意思を反映しているのかもしれない。だが、この作品はそれ以上に、あくまでも実物のメダルの「代理」として振る舞う限りにおいて、自らの存立根拠を保っているように見えないだろうか。つまりブルクマイアは、肖像と教皇本人との繋がり——モデル-肖像という類似関係——に基づくよりも、むしろ版画とメダルという事物間の繋がり——原型-レプリカという因果関係——を仮構することによってこそ、その「イメージ」の確からしさを得ようとしてははいないか。

重要なのはしかし、決してメダルに限らずとも、もとよりドイツ版画にはこのような「代理」としての機能が顕著だったという点である。とりわけ木版画は、中世末期以来の「祈念像」における種々の二次創作的な図像を特権的に養ったのであり、祭壇画などの安価で私的な代替物として、人々の信仰と需要に貢献した媒体であった。それらは積極的に原型から遠ざかってシミュラクルと化し、ときに図像上の変容を遂げつつ増殖してなお、「イメージ」としての確からしさ——アウラ(?)——を失わなかったはずなのである^[28]。

そこに作用していたのは、およそ人々のフェティシズムと呼ぶべき心理だったように思える。そしてブルクマイアによるメダルの「代理」も、「肖像」という新たな領域へと足を踏み入れてなお、そのようなかつての版画の性格を払拭しきってなどいなかったのではないか。「不在」を否認し、その「代理」を欲することを^{フェティシズム}物神崇拜と呼んだのはフロイトだった^[29]。さらにここでの問題はメダル、すなわち貨幣学的な対象である。既知のとおり、マルクスは貨幣の物質的な「実体」に価値が宿るかにみなされる転倒のことを、フェティシズムと考えた^[30]。

ブルクマイアのメダルに対する態度もそれらと似て、避けがたく物神崇拜の色合いを帯びてはいなかったか。いや、横顔のキリスト像も含めた彼によるメダル

の「代理」は、あくまでも「模像」(imago contrafacta/counterfeited image)であって、今日のわれわれから見れば、「贋金」(counterfeit)的な事物ということにならざるをえないかもしれない^[31]。だが、そうした「代理」が宗教改革の前夜にあってまだ、原型の価値を実体化させたものとして受容されてはいたのではないか。それはメダルのもつ歴史的証言性への関心ばかりを反映していたわけではなかったはずである。この際どさを、見過ごすべきではない。

3. 横顔の距離

ヴィーンハウゼン女子修道院に、キリストのメダルを模した紙張子が残されている[fig.10]^[32]。これもおそらく、ブルクマイアが参照したのと同じのメダルを写したものだろう。キリストの容姿はやや異なって見えるが、銘文中の“SALVA-TOR”という単語の特徴的な区切り方が、ブルクマイアのそれとまったく同様だからである。ただしこちらは、立体物であるという点で、メダルの「代理」たろうとする意思をより明瞭に物語っているといえるかもしれない。そしてこの作例は、何もアウクスブルクの芸術家ならずとも、キリストの肖像メダルを前にした人々が、その「模像」へと駆り立てられていたという事実を示唆している。

ところで、いまのシトー派女子修道会からは、およそ特異と形容してよい種々の祈念像が発見されている。しかもそれらは修道女自らが制作し、基本的には自身たちの使用に限ったものだったと考えられる^[33]。すなわち、張子でつくられたこの例外的なキリスト像もまた、そのようなプライベートな祈りの対象のひとつだったに違いないのだ。ブルクマイアの作品はさしあたり措くにしても、北方におけるキリストの肖像メダルの「代理」は、まさしく「祈念像」として機能していた可能性が高いのである^[34]。

事実、それはブルクマイアと同様の版画という媒体においてであれば、その修道院のような閉域にとどまっていたわけではなかった。ライン川下流地方もしくはネーデルラントの版画家で、おそらくは一修道士でありながらディレクティブ的に祈念像の制作に手を染めたと考えられるモノグラミストAは^[35]、再び上述のものと同じ銘をもつキリストのメダルを、マリアとの対という形で残している[fig.11]。また、現在ではワシントンに所蔵される試し刷りの木版画では、その銘文こそ変更されつつも、参照源となっているメダルそのものは、やはりブルクマイアやヴィーンハウゼンのそれと同一だろう[fig.12]^[36]。これらの祈念像は、ブルクマイアのような忠実さを欠きながらも、共通して一個のメダルを写し続けて



fig.10
《キリストの頭部》、1500年頃、ヴィーンハウゼン修道院

fig.11
モノグラミストA《キリストとマリアの肖像》、1500年頃、ドレスデン版画素描館

fig.12
《キリストの頭部》、1500年頃、ワシントン・ナショナル・ギャラリー



いるのである。

しかしながら、そもそも「横顔」のキリスト像が「祈念像」たりえたという事実は、率直に驚きに値しないだろうか。なぜなら、通常の祈念像に重要だったのは、フロンタルな像と信仰者との一対一の向き合い、あるいは両者の視線の交わりの中で、彼らに神との神秘的合一を可能にする機能であったと考えられているからだ^[37]。「横顔」のキリスト像は、はたしてそのようなイメージへの接近を許しただろうか^[38]。それは礼拝者を、不可避に観察者の位置に立たせたのではないか。しかも、これまでに見てきた作例はいずれも、鑑賞者をその苦しみに「共感」(compassio)させるような、中世末期以来の「受難」の表情を強調したキリスト像でもない。このとき、祈念像に用意されていた「距離」を埋めるための契機は、二重に失われているといってもよいのである。

ここでいう「距離」とは、鑑賞者の信仰の場における感情移入や心的同一化の問題にかかわるものである以上、キリストへの空間的隔たりを意味するというのみならず、時間的なそれをも意味している。たとえばヴェロニカの聖顔布のような正面観の顔は、観る者との無媒介的な対面により、当時の信仰者を瞑想的

時間というほとんど無時間化された現在のうちに、キリストの「受難」へと一挙に結びつけたはずである。しかも、ほかでもないブルクマイアが、これと関連する興味深い「ヴェロニカの聖顔布」を残している[fig.13]。つまり、彼が示したスタリウムは、四隅をピンでとめられた一種のトロンプ・ルイユなのである。そこにはもう、布を支えるヴェロニカは存在しない。いまや版画の支持体である紙それ自体がほとんど聖顔布と一致し、観る者個々で所有しうるものとなっているのだ。この場合、「代理」のメカニズムは、版画家自身によって自覚されているというべきだろう。それはまさに、サン・ピエトロ寺院にある遺物の「代理」であり、ひいてはその顔が写しとられた「受難」の瞬間そのものと切り結んだ事物として提示されている



fig.13
ハンス・ブルクマイア(父)《ヴェロニカの聖顔布》(Hollstein 54)

はずである。この作例には触れていないものの、15、16世紀の同主題の作例を分析したヴォルフは、版画という媒体と聖顔布という対象のあいだには、そのイメージ生成の原理において、構造的なアナロジーがあったとみている。両者ともに、「人の手でつくられたのではない」という性格を共有しているからである^[39]。

だが、以上のようなことは、横顔のキリスト像にはいえない。横顔はむしろ、「かつて・そこ」という時制において、誰かによって目撃された像であることを示唆しているはずだからである。それは、歴史的な「過去」に立つキリストを、隔てられた「現在」から見るほかないという、歴史認識的な「距離」の感覚を必要とするように思える。そしてヴォルフもいうように、それは「人の手でつくられたのではない」像ではなく、はっきりと、「人の手によってつくられた」像なのである^[40]。横顔のキリスト像はこうして、正面観のそれとの潜在的な葛藤を避けがたい。

あるいはここで、次のような議論を参照しておくこともできよう。すなわち、視覚文化における正面観と側面観を、それぞれに聖／俗、生／死、能動／受動、現実／イメージといった両極的な性格を与えられた「象徴形式」として分析したメイヤー・シャピロの考察である。それによれば、絵からこちらへ視線を向ける顔が自ら発話する「私」という存在に等しいのに対し、横顔は逆に、文法でいう

三人称の形式にあたるという^[41]。これは肖像画などの単独像を扱った研究ではないのだが、横顔に対する「距離」の問題を明示しているには違ひなからう。つまりキリストの横顔を、しかも肖像として描こうとしたならば、それはその存在を相対化するような視線、まさに小説でいう三人称客観の視座に対応しているのではないか。そしてここに、別の「象徴形式」について思考したエルヴィン・パノフスキーのテーゼを導入してみるならば、1500年前後の北方でそのような視線が生じた理由も、にわかには必然性を帯びたものとしてみえてくるかもしれない。

なぜならパノフスキーは、イタリア・クワトロチェントにおける遠近法の発明とは、固定された単一視点からの体系的な空間把握を前提とするために、同時に「過去」に対する計測可能な時間の感覚、要するに「古代」を一個の対象として捉える「歴史的距離」(historical distance)の認識をもつことと同義だったと考えたからである^[42]。このような視線を獲得することは、多かれ少なかれ、シャピロが考えた意味での三人称的な視点、横顔のキリスト像を発見することと、構造上は同じだろう。

しかしながら、問題はそうえでなお、このような「距離」の意識の中に、にもかかわらずそれとは背反する力学が内包されていたのではないかという点である。すなわち、横顔のキリスト像がなおも「祈念像」でありえたとすれば、そこにはキリストを三人称的に対象化しようとする視線のうちに、けれどもその「距離」の感覚が失われてしまうような、それへの接近の欲望が孕まれていたということの意味しないだろうか。なるほど、ブルクマイアによるメダル形式のキリスト像に話を限れば、それらが祈念像として制作された可能性は——以下で見えていくような理由からも——低いと考えざるをえない。だが、だからといって、そこでの「歴史的距離」が絶対のものだったとはいえないはずである。

4. 証拠と肖像

ブルクマイアが残した三点の横顔のキリスト像にはいずれも、彼の「歴史」への関心を裏づける、ある共通したテキストが伴われている [figs.2-4]。「レントウルス書簡」と呼ばれる文書である。ザクセンのルドルフスが自著に引用していたことなどから、当時のドイツでは広く一般にも知られていたと考えられるそのテキストは、キリストが生きた時代のユダヤ総督レントウルスによって、ローマの元老院へと送られた報告書だと信じられていた。それは、次のようなものであった。

イエス・キリスト、彼は異教徒たちからは真理の預言者であると言われていた。背は高く中肉で見栄えがした。威厳のある顔立ちで、一瞥する者たちは彼を好ましく思うことも、畏れを抱くこともありえた。髪は淡褐色で、耳までは素直に、そこからは縮れて波打ちながら肩まで垂れており、ナザレ人の習慣で真中で分けていた。額は高くきわめて秀で、顔には皺もしみもなく、ほどよく赤味がさしていた。鼻筋は真直ぐに通り口元には難はなかった。髪と同じ色の髭は濃かったが長くはなく、顎で分かれていた。まなぎしは純粹で成熟したものであり、目は青味がかかった灰色でさまざまな加減に見えたが澄んでいた。譴責においては恐ろしく、説論においては物腰も柔らかに愛情深く、快活で品位を保っていた。ときとして泣いたが、笑うことはけっしてなかった。

丈があり、姿勢はよく、手と腕の形は好ましいものであった。談話は重厚かつ理性的で、駄弁は弄せず慎重であった。それゆえ詩篇作者によれば、当を得て次のように言われている。〈あなたは人の子らの誰よりも美しい〉(詩篇45:3)と^[43]。

これはまさに、キリストに関する目撃証言である。スタリウムなどの遺物ではなしに、言語によるドキュメントなのだ。この文書を三枚の版画すべてに掲載したブルクマイアの意図は、それゆえすぐに理解されるはずである。版画家はそれを、プロフィール形式のキリスト像に対する「血統書^[44]」のごときものとして提示しているはずだと。

すでに指摘があるように、この「レントゥルス書簡」に対するブルクマイアの信頼は、時を同じくして高まりを見せていた、聖ルカによる聖母子像への関心と親近性をもつように思える^[45]。つまり、こちらも実際に見られたマリアの「似姿」と信じられたイメージであり、1478年にサンタ・マリア・デル・ポポロ聖堂の聖母子像が教皇シクストゥス4世によってその真正なアイコンであると認められて以来、各地で広く信仰を集め、ドイツ版画においてもしばしば「模像」の対象となっていた。ここにも、目撃された似姿への切望が認められるのである。

もともと、「レントゥルス書簡」というテキストがもちえた射程は、こうして聖ルカによるアイコンが問題となるような歴史的ドキュメントに関する人々の注目が、むしろ16世紀を通じてようやく到達することになるひとつの結実、たとえば宗教改革の偶像破壊運動が極点に達した後、1570年に『聖像と聖画像の事績について』(*Historia Sanctorum Imaginum et Picturarum*)を上梓したヨハネス・モラススのようなケースにまで、先んじて届いていたというべきかもしれない。モラススは、対抗宗教改革の流れの中であって、福音書の記述以外を認めないという硬直した思考をではなく、典拠や歴史的起源の不確実な主題を批判するという柔軟な姿勢をとった神学者だった^[46]。そして彼は、くだんの著作中に聖母の「イメージ」に関する個別の章を設け、まさしくルカにまで遡りつつその「画像」の正当化を図っている。そして、続く章ではさらに、マリアの容貌を実際に記述してみせるのである。彼はこう書いている。

彼女はあらゆる物事に実直で真摯であり、口数は大変に少なく必要なことのみを述べた。進んで聞き役となりきわめて親しみやすく、すべてが彼女の弁別と敬虔さを示していた。(……)彼女が男たちに対し自由な発言を行うと咎める者があるにもかかわらず、彼女は笑うこともなく、不安を抱くこともなく、とりわけ怒ることはなかった。彼女の顔色は小麦色で、髪はブロンド、眼は鋭く黄褐色で、オリーブ色の瞳を湛えていた。彼女の黒い眉は愛らしい曲線を描き、鼻はいくぶんか長く、赤みを帯びた唇は甘い言葉に満たされていた。顔の輪郭は丸くもなく尖ってもいず、少々面長であった。(……)簡潔に要約すれば、彼女すべてには、神の力による大いなる恩寵があったのである^[47]。

モラススが「レントゥルス書簡」を意識していたのかどうか、いまの筆者には確かめる術がない。しかしいずれにしても、宗教改革期における偶像崇拜批判を

通過した後の時代に書かれたこのテキストが、図らずも「レントゥルス書簡」の性格を浮き彫りにするとはいえないだろうか。ジェシカ・ウインストンはいま引いた聖母についてのモラススの記述が第一に、アウグスティヌス以来の思考からの脱却を告げるものだと述べている。モラススにとっての聖母の「顔」は、何よりもフィジカルな外観をもっているものであり、それを語りえないメンタル・イメージの次元に置いたアウグスティヌスからは遠く隔たっているからだ^[48]。たしかにこの場合、中世末期にはキリストの受難に対する「共感」(compassio)のシンボルであった聖母を、その心的かつ肉体的な痛みを強調しながら「叙述」したかつての神学書や祈禱書とさえ異なって^[49]、モラススの視線はもっと即物的に、マリアを「記述」することへ向けられているというべきである。そして、この「記述」の対象をキリストに置き換えてみるなら、ブルクマイアの「レントゥルス書簡」に対する態度にも、それと似た性格を指摘できないか。

かつて「新しい信心」(Devotio Moderna)を唱えたヘールト・フローテのような神学者たちは、もとよりキリストや聖人たちの観想学的特徴を考えることを嫌っていた^[50]。一方、「レントゥルス書簡」を自著に引いたルドルフスは、それをドキュメントとして見るよりも、瞑想のよすがとして読むことに重きを置いていた。しかも彼はこう書いていたのである。「(キリストに関する事柄については)たとえこれらの多くが過去に生じたものとして語られようとも、あなたはすべてをあたかも現在生起しているものとして黙想しなければならない^[51]」と。ブルクマイアの版画が、これらと異なる視点に立っていることは明らかだろう。彼はむしろ、「レントゥルス書簡」を「過去」の歴史的資料として扱い、それを自身が描いた「横顔」を並置することで、キリストの身体を比較検証しようものとして対象化しているからである。

あるいはこの点で、イタリア・クワトロチェントの「物語画」(historia)に描かれたキリストの容貌のほとんどが、およそ「レントゥルス書簡」の内容と重なっていたはずだと語ったマイケル・バクサンドールの見解は、われわれの横顔のキリスト像にはあてはまらないというべきである^[52]。「レントゥルス書簡」はブルクマイアにとって、バクサンドールが考えるような一時代の絵画表現を規定したコードといったものではなく、もっと厳密にキリストの観相学的特徴を確認づけるようなものだったはずだ。そこでの「イメージ」と「テキスト」は、互いに照合される資料的価値を求められている。そしてこの点は、ブルクマイア以外の画家の作例によっても自覚されていたようにみえる。ネーデルラントの逸名画家による二連祭壇画がそれである [fig.14]^[53]。

この作例とブルクマイアの版画との繋がりを考えることは現時点では困難だが、それでも明らかなのは、「レントゥルス書簡」との組み合わせにおいては、表現上の差異や媒体の違いはあっても、同じプロフィール形式のキリスト像が意図して選ばれているという点だ。この板絵の場合には、「記述」と「画像」とがディプティックの形式を利用して文字どおりの対関係をなしている。一方での「レントゥルス書簡」がキリスト像の透明なエクフラシスたろうとするかのようであれば、他方でそれに応えるのは見ら

fig.14
ネーデルラントの逸名画家〈レントゥルス書簡／横顔のキリスト〉、1499
年前後(?)、カタリナコベント博物館、
ユトレヒト



れたキリスト、要するにその「肖像」なのである。シャピロのいうように、「横顔」が三人称的なものであるとすれば、それは目撃証言としての「レントゥルス書簡」と等価な関係を切り結びうるに違いないのだ。

「横顔」のキリスト像はこうして、「レントゥルス書簡」という歴史的ドキュメントと並ぶことで、キリストの在りし日の「肖像」たることを主張し始める。それは当時の人々の眼に、あたかもレントゥルスその人によって目撃されたキリストの「似姿」であるかのようにさえ映ったかもしれない。だが、実のところ、「レントゥルス書簡」とは13世紀の終わりから14世紀初頭に書かれたと思しき創作物であり、レントゥルスというユダヤ総督も、架空の人物でしかなかった^[54]。1440年にはロレンツォ・ヴァッラがその信憑性に疑問を呈するという例などがあつたにもかかわらず^[55]、その文書は以後、キリストの真の容姿を伝えるものとして信じられていたのである。

5. 捏造される起源

だが、問題は、ブルクマイアらの「歴史」への関心が、所詮は「偽」のものにすぎなかったと指摘することではない。重要なのはむしろ、ともかくも「レントゥルス書簡」のようなテキストに価値が与えられ、たとえそれが「偽」の記録であつたとしても、人々の歴史的起源に対する意識の高まりを反映していたには違いなかったという点である。

すでに触れたように、マクシミリアン1世やポイティンガーらは、系譜学の試みをその主要な課題としていた。けれどもそれは、メダルなどの古代と結びつく物証を志向する関心であつたのと同時に、およそフィクションを厭わない想像力を孕んだものだったというべきである。たとえばブルクマイア自身、マクシミリアンの祖先をノアにまで辿る系図を膨大な肖像版画によって描き出すという仕事を引き受けてもいる^[56]。こちらの場合、先に見た一連の皇帝像とは異なって、歴史上の人物たちには空想的で虚構的な図像意匠が与えられている。いや、それらのイメージはほとんど確信犯的に、当時の人の眼には歴史的に真実か否かを確かめようのない仕方描かれているように見えるのだ^[57]。

ところで、パノフスキーはルネサンスにおける「歴史的距離」の成立という上述のテーゼを語った際、そのような遠近法的な視線とは対照的な中世の歴史観の一例として、ドイツの皇帝がカエサルやアウグストゥスから連続するものとして信じられたことを引き合いに出している^[58]。けれども、仮にそうならば、もとよりドイツ・ルネサンス期に芽生えた歴史意識は、彼のいう「歴史的距離」などついてもちえなかったということになる。というのも、1500年頃にコンラート・ツェルティスらを中心として形成されていたドイツ人文主義の歴史観もまた、まさに「帝国の遷移」(translatio imperii)というモデルを根強く保持していたわけだし、同時に、伝統的なキリスト教的歴史観——キリストの誕生以前／以後という歴史の分割——に基づいていたからである^[59]。それらはパノフスキーにいわせれば、「古代」をいまだ完結した歴史の事象として対象化しえない視線だろう。

しかしながら、『皇帝の書』などが示唆していたのは、ポイティンガーの古銭蒐集のような古代のドキュメントに対する関心が、そのようなフィクション的な歴史を支えていたという点にはかならない。宗教改革前夜のドイツに特徴的な

は、歴史的起源への遡行の意識がかえって虚構的、神話的なものを生み出すという、一種のアンビヴァレントな想像力であるように思われる。そして、一連の横顔のキリスト像や「レントゥルス書簡」もまた、おそらくはこのような問題の圏域に位置している。

そもそも、「横顔」のキリスト像と「レントゥルス書簡」とを並置するというアイデアは、先行するイタリアのメダルの場合には存在していなかった。つまり、ブルクマイアがイタリアから流入したメダルを「レントゥルス書簡」と並べようとしたとき、メダルの示す「横顔」の印象と同文書に記されているキリストの観相学的特徴とがいく彼の眼に近いものに映ったとしても、その両者のあいだの「類似」は、あらかじめ用意されたものではなく、偶然でしかなかったのだ。それらは別個に北方へ伝わり、その後結びついた。無関係であったはずのものが、互いの正当性を保証し合うものとなったのである。

しかしそうならば、なるほど「横顔」との観相学的類似を見出された「レントゥルス書簡」は、そこから一步進んでメダルという事物の真正さまでは証明できなかったということになる。すなわちユダヤ総督の文書は、そこに描かれたキリストの容貌の確からしさを裏づけることはできても、メダルそれ自体の来歴を保証するものではない。ここには明らかに矛盾がある。そのメダルの歴史的起源を確証づけられない限りは、そこに描かれた「似姿」の正当性もまた揺らぐからである。ならばブルクマイアは、ここで「レントゥルス書簡」とは別の新たなドキュメントを必要とすることになるのではないか。注目すべきは、彼がイタリアのメダルを忠実に写している一枚 [fig.4]、その上段に刷られているラテン語テキストである。

そこにはまず、「我らが主イエス・キリスト、人類の救世主の真なる容貌を描いたアイコンないし肖像」と記されている。さらにその「アイコン」あるいは「肖像」は、「まさに人間の肉体を纏い、この地上の住人として、人々と親密に交わっていたときの姿のように表されていた」という。そして問題なのは、これに続く箇所である。それによれば、この「肖像」を永遠のものとするため、その似姿は鍍金されたブロンズ板に写しかえられたが、これがアジア各地へと広まって高い崇敬を集め、トルコ人たちによってキリスト教の信仰が一掃されるまで続いたという。また、その後それらは地下へと隠されたが、敬虔なる者たちによって発見されるまで保たれ、あるときトルコの君主の宝物庫から同じ画像を示す三枚の金貨とともに先のプロンズ板が見つかり、ひとりのドイツの商人がイェルサレムへ巡礼に訪れた際に、その金貨のうち一枚を譲り受けた。この結果、キリストの画像は西洋へもたらされ、「描写の術 (arte pingendi) に優れた」画家 (anti-graphus) によって模写されたが、そのイメージはまさに、キリストの実際の肉体的特徴と一致しているという。そのことを証明するものが、下段に掲げるもうひとつの文書、「レントゥルス書簡」にほかならない——ブルクマイアの版画はそう伝えるのである^[60]。

これは、一読しただけではあまりにも唐突な内容だといわざるをえない。だがここには、キリストのメダルに関するもうひとつ別の証言が介在している。というのも、ブルクマイアが参照したメダルには実は、裏面に五行に及ぶ別の銘文を刻んだもうひとつのバージョンが存在していた [fig.15]^[61]。そのメダルの銘文には、自らの表面に刻まれたキリスト像の原型が、もともとはトルコで受け継



fig.15
《キリストの頭部》、ベルリン国立博物館群

がれてきたエメラルド製の造形物であり、それはもうひとつのパウロを刻んだ像とともに、オスマン帝国から教皇インノケンティウス8世へと譲られたものであったと記されているからである^[62]。なお、それらのエメラルド製の肖像は、「捕らわれている」兄弟を預かってもらうための贈り物であったとも。

こちらの逸話は、史実とされている事柄とも符合する可能性を秘める。すなわち、ときのスルタンであったバヤズィト2世は、自身とライヴァル関係にあった弟ジェムを教皇のもとへと拘留させておくために、その政治的な見返りをローマに贈っていた。とりわけロンギヌスの槍という聖遺物の譲渡はよく知られている。仮にエメラルドという石にしばしば与えられていたキリストと関連する寓意性を考慮するならば、その姿を刻んだ宝飾品がスルタンからの贈り物に含まれていたという話も、あながちありえなくもないというべきか。とはいえ、それとて逸話の次元を超えるものではない^[63]。

いずれにしても、ブルクマイアによる金貨の伝説は明らかに、同じく東方の起源を証言しているこのメダルの銘文を元としたフィクション

だろう。ブルクマイアはその逸話を創出することによって、イタリアという実際の媒介者を排除して、自らが参照したメダルを一挙にトルコの原型たる金貨と等号で結ぶのである^[64]。しかも彼のテキストには、その金貨が「描写の術に優れた」者によって模写されたと記されていた。その画家とは、ほかならぬブルクマイア自身のことを指していると読めなくもなからう^[65]。だとすれば、これは完全に自作自演である。

しかしながら、そこまでしてブルクマイアが示そうとしたものは何だったのだろうか。それはメダルそのものの真正さだろうか。いや、彼が執拗に確証づけようとしたのは、やはりキリストの「横顔」だというべきではないだろうか。つまりブルクマイアは、「横顔」のキリスト像という新しい「イメージ」を、にもかかわらず歴史的に確からしい「似姿」、もうひとつの「真なるイコン」(vera icon)であるかのごとく信じようとしたために、さまざまな虚構的証言を集めてきたはずなのである。

ヴォルフは、やがてブルクマイアのところへ流れつくキリストの「横顔」を、オルサンミケーレ聖堂の《トマスの不信》におけるキリスト像の「残存」(Nachleben)であるとみなしている [fig.16]^[66]。彼によれば、その受容の一例が、ゲオルク・ハービツヒの古典的な研究もヴェロッキオとの繋がりを指摘し、1500年頃の制作を想定していたメダル^[67]、すなわちブルクマイアの手本となったそれにほかならない [figs.5,15]。

この提案は、いくつかの問題を孕んではいらぬ。「横顔」のキリスト像は、15世紀に北方で生まれたのだとする見解もかつてはあったからだ^[68]。しかし、いずれにせよ明らかなのは、ブルクマイア以前における「横顔」のキリスト像は、ほんの僅かな前史しかもち合わせていなかったということである。それはエメラルド製の原型をもつわけでも、トルコの真なる「肖像」に基づくわけでもなかったはずなのだ。そこに信憑性を与えていたのは、あくまでも事後的なフィクションの数々、そして「横顔」の確からしきだけだったに違いない。

fig.16
アンドレア・デル・ヴェロッキオ《聖トマスの不信》、オルサンミケーレ聖堂



6. キリストの複数の横顔

「横顔」のキリスト像への信仰は、何も宗教改革の前夜に限られたものではなかった。その印象的な一例が、啓蒙の時代、「輪郭=横顔」^{フロファイエル}によって人間の真理を把握しようとしたツヴィングリ派の牧師ヨハン・カスパー・ラヴァーターの著作中にある。いや、彼が行ったのは観相学であって、むしろ約1世紀後のベルティオンらに通じる試みだったと見えるかもしれない。けれども、19世紀における司法の知が払拭しようとしたのは、まさにラヴァーターたちの観相学が保持した形而上学的な次元だった^[69]。事実、あらゆる人間の「顔」を輪郭線へと抽象化し、その精神を読解可能なものにするというラヴァーターの企てにあっては、ある「空位」(Leerstelle)^[70]が存在していた。それがキリストの「顔」である。

ラヴァーターは、神は人間の形態の中に姿を現し、人間の顔には神の象りがあると考えた。だが、キリストというまさに受肉した存在は、彼にとってはついで、理想的には表しえない対象にとどまったのである。ラヴァーターは、美術史上に残る六つのキリストの「横顔」を集めてきて、そのどれもが不完全であると嘆いている[fig.17]。そして、どうして古代の画家たちは、キリストの「横顔」をわれわれに残してくれなかったのだろうかと言口にする^[71]。見逃せないのは、ラヴァーターにとってのキリストの表象不可能性が、「古代」という偉大な時代の喪失、その回復不可能性と重なっている点である。知りえない神の「横顔」は、ベルヴェデーレのアポロンですら到達しえなかった完全性のアイデアとして想定されるとともに、どこかノスタルジーを帯びているように見える。

一方、ブルクマイアをはじめとする宗教改革前夜の人々は、キリストの「横顔」という同様の対象を前にしながらも、そのような「古代」への一種の諦念、キリストの真なる「似姿」に対する挫折にも近い感情、そのいずれとも無縁だったというべきだろう。彼らは自らが手にした「横顔」のキリスト像を、何としても真正な起源の位置に据えようとし、複数の逸話や記録と結びつけたのである。ただし、彼らが信じようとしたキリストの「横顔」は、ただひとつのものだったのか。そう問う余地はあるように思える。忘れるべきではないのは、ブルクマイアが描いた複数のキリストの「肖像」は、それぞれに異なる容貌をもっていたということである。

最近、クリストファー・S. ウッドは、まさにキリストの肖像メダルとその模像に認められるようなイメージの「連鎖」(chain)を、「代理」(substitution)および「指示参照」(reference)という概念提起とともに考察している。彼によれば、およそ近代以前の造形物は、それ自体としてのオーソリティを欠乏させていたがゆえに、仮想的に一なる「起源」へと遡る「連鎖」を発明=捏造し、むしろ「起源」への懐疑もあつたはずにもかかわらず、なおも架空の一点を「指示=参照」^{レフアレンス}する「代理」を繰り返し生み出したという。そこには、時間と空間を「垂直に」貫く、同型的な事物の「連鎖」、「シークエンス」を構成される。その典型的な事例がマンディリオンやヴェロニカの聖顔布を「起源」とするキリスト像、あるいは聖ルカによる聖母子像である^[72]。

その術語の選択から窺えるように、ウッドはこのような問題を、かつてジョージクブラーが『時のかたち』(1962)において提唱した「プライム・オブジェクト」

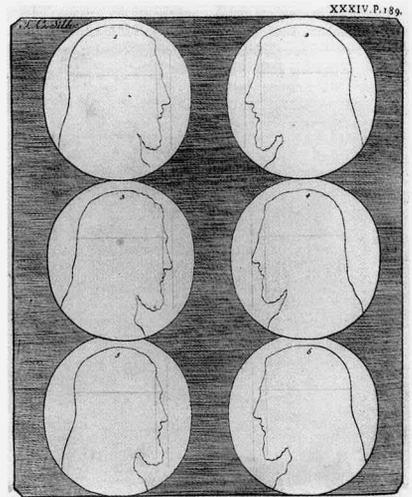


fig.17
ヨハン・カスパー・ラヴァーター《六つのキリストの横顔》「観相学断片」第二巻

(prime object) の概念に引きつけて捉えている^[73]。必ずしもクプラー自身は廻行的に「起源」を求めるような事物のレファレンス性を想定していたわけではないが、その発想は自らの議論ともきわめて近いものであり、さらにはアビ・ヴァールブルクによる「残存」(Nachleben) の思考とも響き合っているとウッドは述べる。そして、このような彼の理論にとって、ブルクマイアによる横顔のキリスト像は重要な位置を占めている。なぜならウッドは、ブルクマイアによる二つのメダル形式のキリスト像が [figs.3,4]、そうした「連鎖」がもはや解けてしまうようなモメント、要するに「代理」と「指示参照」に基づく原理の危機を体現するものだと考えているからである^[74]。

彼によれば、ドイツ商人の物語に基づくブルクマイアのキリスト像は (fig.4)、イタリアのメダルが示していた顔貌的特徴を「誇張」している。すなわちブルクマイアは、その肖像を、厚い唇に薄い額、湾曲した鼻に下がった目尻といった、「特徴的」な要素を過剰にしながらかいて描いているからである。しかも、このような剰余とは、何よりもブルクマイアの「個人様式」、つまり版画家が普段から用いていた「神聖さを欠いた観相学」に結びついているとウッドはいう。そしてこのような「原型」からの逸脱は、次なるキリスト像が [fig.3]、真直ぐな鼻筋に薄い唇、彫りの深い骨格に尖って突き出した髭を備えた容貌へと完全に変更されている点へと通じる。そこにあるのは図式的な「原型」の写しではなしに、「肖像」としてより生氣あるキリスト像であり、それは版画家の個人的な裁量の介在を意味している^[75]。このとき、キリストの「特徴」は、本当は到達しえない「原型=起源」へと行き着くのではなく、むしろ“H.B.”というモノグラムを記した版画家その人へと帰属する。それはいまや、「作者」という存在と結ばれた作品群によって織り成される、新たな「類似の網目」の中に足を踏み入れているというのである。ウッドは次のように書いている。「印刷された横顔のキリストが構成するシーケンスは、その始まりにおいてすぐさま挫折するのである^[76]」。

この見解には、ある前提が隠されている。つまり、メダルや版画といったそれ自体で指示参照的な「連鎖」を生み出す複製技術にあつて、しかし「版画のみは新たな問題を生み出した」という彼の認識である。この「新たな問題」とはおそらく、ハンス・ベルティングならば「イメージの危機」と呼んだもの、「イメージの時代」と「芸術の時代」というタームの狭間に説明した歴史の転換期のことであろう^[77]。ウッドの考えでは、版画は新たな商品的価値を担い、「芸術家」個人の自立を促す。だが、その「芸術家」の手は、それをもってイメージの「連鎖」から自由になったのだろうか。なるほど、ブルクマイアへといたる一連の「イメージの固定化」が、かえってその継承における「容易な誤解を招く」と述べたウッドの指摘は正しい。けれども、「起源」からの逸脱は、何も「誤解」によらずとも生じうる。それこそウッドが引いたクプラーは、レプリカは時を追ってそのモデルから離れ、原型から遠ざかっていくと考えていた。このことはしかし、「連鎖」の破綻を意味しはしない。

疑問なのは、ブルクマイアの「個人様式」という以前に、やや醜いとさえ映る前者のキリスト像の「特徴」が、そもそも原型となったイタリアのメダルにも内在していなかったのだろうかという点である。また、鼻筋が通ってより生き生きと描かれているように見える後者のキリスト像は、はたしてウッドが考えるように、前者と同

一のメダルからの改作、すなわちブルクマイアという「個人」による変更を意味するのだろうかということだ。このとき、ひとつの盲点が浮かび上がるはずである。

つまり、「横顔」のキリスト像には、これまでに辿ってきたメダルの系譜とは異なった、別の「連鎖」が存在していたという事実である。たとえば先のヴォルフは、ブルクマイアが参照したメダルにヴェロッキオからの影響を想定する根拠として [figs.5,15]、そこ描かれたキリスト像の観相学的特徴が、それ以前にマッテオ・デ・パスティやピサネッロらによって制作された、もうひとつの「横顔」の系譜 [figs.18,19] のものとは異なるという点に着目していた^[78]。要するに、前者のメダルには、おそらくは1440年代の段階でつくられていたパスティらの作例との直接的な繋がりを認めることができないため、こちらは1490年前後になってから、新たにヴェロッキオ周辺で制作されたものとヴォルフは考えたのだ。彼やヘラスらを除く研究者は看過しているが、「横顔」のキリスト像には、実は北イタリアにおける先行例があったのである^[79]。そしてそうならば、あるミッシング・リンクの可能性が問われてよいのではないだろうか。

ウッドがブルクマイアによる個人的な改変とみなした先のキリスト像 [fig.3] は、むしろこちらの系譜に属しているように見えるのである。とくに、ピサネッロ周辺のものと考えられる素描 [fig.19] との類似は、強調していいように思われる。ブルクマイアは、その素描そのものをといわずとも、それと関連する作品を知っていたのではないか。いや、少なくともそちらの「連鎖」に属すキリスト像を、彼は見ていなかったか。残念ながらヴォルフも含むこれまでの研究は、この点を問題にしていない。

前に確認したように、アウクスブルクにはピサネッロやパスティの作例が早くから流入していた。さらにそれらのブルクマイアへの仲介者ということでは、ポイトインガーのみならず、とりわけ聖ウルリッヒ・アフラ修道院の存在を考慮してよからう。この教会にピサネッロのメダルの代理物が残されていたこともすでに見たとおりである。しかもこの修道院の院長は、ブルクマイアにとっては最初のパトロンのみならず、芸術家はその後も、彼らとの親密な関係を保っていたのだ^[80]。こうした繋がりのなかでブルクマイアが、ピサネッロ周辺のキリスト像を知りえた可能性は、必ずしも否定できないように思われる。

むしろ、この問題にここで結論を出すことはできない。だが、ブルクマイアにとってキリストの「横顔」とは、実はひとつではなかったのではないか。傍証とはなりえまいが、興味深い事実がある。繰り返すとおり、ブルクマイアの三枚の「横顔」のキリスト像にはすべて、共通して「レントウルス書簡」が付されている。



fig.18
マッテオ・デ・パスティ(キリストの横顔)、バルジェッロ国立博物館、フィレンツェ

fig.19
ピサネッロ(?) (キリストの横顔)、ルーヴル美術館

そのことに間違いはない。けれども正確に言えば、それらは同様の内容をもちながらも、それぞれ別の著者に帰されているのである。つまり、ドイツ商人の物語に基づく一枚を除く二枚には [figs.2,3]、その著者をレントゥルスではなく、ピラトゥスだと記された「レントゥルス書簡」が置かれているのである——それらのテキストの冒頭には、この文書はピラトゥスからティベリウスへ送られたものだと書かれている。

もとより偽文書でしかないものが、さらにその著者を誤認されてしまう。しかし、「レントゥルス書簡」をピラトゥスへ帰属するという誤解は、ブルクマイア以前から存在していた。それは、ユダヤ総督としてのレントゥルスがピラトゥスの前任者だと伝えられていた点などから、ほとんど必然的に生じた混乱だったはずなのだ^[81]。それゆえ重要なのはむしろ、そこにどのような事情が介在していたにせよ、あまりにも異なる相貌をもった二つのキリスト像が、結果として同時に残されたという端的な事実である。それらは版画家自身の思惑がどうであったにせよ、別々の話者によって報告された別々の「プロフィール」、別々の観察者の眼を通した別々の「肖像」だと受け取られうるものではなかったか。すなわち、語り手は二人いた。もしそうであるなら、ブルクマイアもまたラヴァーターと同じく、複数の「横顔」のなかに、唯一の「似姿」を見出せないままであったのではないだろうか。

付記:本稿の執筆にあたっては、幸福輝氏、佐藤直樹氏、高梨光正氏より貴重な助言をいただいた。ここに記して、謝意とさせていただきます。

[1] Allan Sekula, "The Body and Archive", in *October*, 39, 1986, p. 30.

[2] C. Plinius Secundus Major, *Naturalis Historiae*, XXXV, xl, xliii, 151.

[3] Victor I. Stoichita, *A Short History of the Shadow*, London, 1997, pp. 11-20. (邦訳:『影の歴史』岡田温司・西田兼訳、平凡社、2008年、11-23頁)

[4] *Hans Burgkmair: Das graphische Werk. 1473-1973*, Ausstellungskatalog, Stuttgart, 1973, Nr. 8; Nr. 71; Nr. 83. ちなみに、「少なくとも三点」と書いたのは、かつてブルクマイアへの帰属が提唱されたことのある板絵(個人蔵)が、同じ「横顔」のキリストを描いたものだからである。この板絵については、以下の研究で論じられている。Ernst Buchner, *Der Meister des Seyfriedsberger Altar und Hans burgkmair*, in *Zeitschrift für Kunstwissenschaft*, 10, 1956, S. 46. だが、この疑わしい帰属の問題に本稿は立ち入らない。

[5] *Hans Burgkmair: Das graphische Werk*, *op. cit.*, Nr. 8.

[6] このような定型的正面観の「サルヴァトル・ムンディ」の例としては、以下を参照。*Fifteenth-Century Woodcuts and Medalcuts from the National Gallery of Art, Washington, D.C.*, exhibition catalogue, Washington, D.C., 1966, no. 121.

[7] この硬貨についての研究は多くあるはずだが、ここでは、最近それらを実際に展示していた展覧会のカタログを挙げておく。Robin Cormack and Maria Vassilaki (ed.), *Byzantium: 330-1453*, exhibition catalogue, London, 2008.

[8] この皇帝の威厳という点については、別のキリストのメダルに関してであるが、フィリーネ・ヘラスが以下で論じている。Philine Helas, "Name, Bildnis, Blut. Manifestationen Christi in der Medaille des Quattrocento", in Georg Satzinger (Hg.), *Die Renaissance-Medaille in Italien und Deutschland*, Münster, 2004, S. 73.

[9] Gerhard Wolf, *Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance*, München, 2002, S. 299-301; Philine Helas, "Lo "Smeraldo" smarrito o il profile di Cristo", in Giovanni Morello/Gerhard Wolf (ed.), *Il Volto di Cristo*, exhibition catalogue, Milano, 2000, pp. 220-223; Christopher S. Wood, *Forgery, Replica, Fiction. Temporalities of German Renaissance Art*, Chicago/London, 2008, pp. 160-164.

[10] フィッシャーも含むドイツにおけるメダル制作の黎明期の諸問題については、以下を参照。Jeffrey Chipps Smith, "Medals and the Rise of German Portrait Sculpture", in Satzinger, *op. cit.*, pp. 271-300.

[11] こうしたアウクスブルクを中心とするメダル制作の状況については、以下を参照。Annette Kranz, "Zur Porträtmedaille in Augsburg im 16. Jahrhundert", in Satzinger, *op. cit.*, S. 301-342.

- [12] Martin Warnke, “Der Anteil der Öffentlichkeit am Neuzeitlichen Herrscherbild”, in Christa Maar und Hubert Burda (Hg.), *ICONIC WORLDS: NEUE BILDERWELTEN UND WISSENSRÄUME*, Köln, 2006, S. 147.
- [13] *Hans Burgkmair: Das graphische Werk, op. cit.*, Nr. 71.
- [14] たとえばウッドは、ドイツの肖像版画と肖像メダルの開始時期をほぼ同一だと語ることから議論を始めてしまっている。Wood, *op. cit.*, pp. 155-156.
- [15] この資料については次を参照。Kranz, *op. cit.*, S. 301-302.
- [16] この事例については次を参照。Ibid., S. 303.
- [17] Smith, *op. cit.*, p. 273.
- [18] Erich König, *Konrad Peutingers Briefwechsel*, München, 1923, S. 115. この資料については以下を参照。Tilman Falk, *Hans Burgkmair. Studien zu Leben und Werk des Augsburger Malers*, München, 1968, S. 56.
- [19] ユリウス2世のメダルについては以下を参照。Roberto Weiss, “The medals of Pope Julius II (1503-1513)”, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 28, 1965, pp. 163-182.
- [20] *Hans Burgkmair: Das graphische Werk, op. cit.*, Nr. 67; Falk, *op. cit.*, S. 56.
- [21] *Hans Burgkmair: Das graphische Werk, op. cit.*, Nr. 18.
- [22] *Hans Burgkmair: Das graphische Werk, op. cit.*, Nr. 77.
- [23] Campbell Dodgson, “Die Cäsarenköpfe, Eine unbeschriebene Folge von Holzschnitten Hans Burgkmairs d. Ä.”, in *Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst*, Augsburg, 1928, Bd. II, S. 244ff. 論争の内容については以下を参照。*Hans Burgkmair: Das graphische Werk, op. cit.*, Nr. 77. なお、このステロニウスの書物には、ポイティンガー本人のサインや書き込みが残されている。
- [24] Ludwig Kaemmerer, “Zu Burgkmairs holzschnittfolge der Cäsarenköpfe”, in *Mitteilungen der Gesellschaft für vevief. Kunst*, 1929, S. 67f.; Campbell Dodgson, “Drei neue Cäsarenköpfe von Hans Burgkmair”, in *Mitteilungen der Gesellschaft für vevief. Kunst*, 1933, S. 27.
- [25] たとえば以下を参照。Falk, *op. cit.*, S. 45ff.
- [26] Ashley West, *Hans Burgkmair the elder (1473-1531) and the visualization of knowledge*, Ph. D, the University of Pennsylvania, 2006, p. 138.
- [27] *Ibid.*
- [28] 祈念像としての木版画については次を参照。Hans Körner, *Der früheste deutsche Einblattholzschnitt*, Mittenwald 1979. また、ホルスト・ブレイデキャンプは、ベンヤミンの『複製技術時代の芸術作品』が、「アウラ」をもちうるシミュラクルという例外として、中世末期の祈念像を見逃したと指摘している。祈念像にベンヤミン的な「アウラ」の概念がそもそも適当かどうかという疑問はあるが、興味深い議論ではある。Horst Bredekamp, “Der simulierte Benjamin Mittelalterliche Bemerkungen zu seiner Aktualität”, in Andreas Berndt (Hg.), *Frankfurter Schule und Kunstgeschichte*, Berlin, 1992, S. 125ff.
- [29] ジグムント・フロイト「呪物崇拜」、『フロイト著作集5』人文書院、391-396頁。
- [30] マルクス『資本論1(1)』向坂逸郎訳、岩波文庫、1969年。
- [31] ピーター・パーシャルは、イスラエル・ファン・メッケネムの銅版画《悲しみの人》(Hollstein 167)に付されたラテン語の銘が、自身はローマのサンタ・クロチェ聖堂にあるオリジナルのキリスト像の「模像」(imago contrafacta/counterfeited image)であると明かしていることに着目し、いわゆる「模倣」(mimesis)の概念がこうしたイメージには通用しないことを指摘している。Peter Parshall, “Imago Contrafacta: Images and Facts in the Northern Renaissance”, in *Art History*, 16, 1993, pp. 554-579. なお、先のウェストも、このパーシャルによる“imago contrafacta”の概念を援用している。
- [32] Horst Appuhn und Christian Heusinger, “Der Fund kleiner Andachtsbilder im Kloster Wienhausen”, in *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte*. 4, 1965, Nr. 88.
- [33] Jeffrey F. Hamburger, *The Visual and the Visionary. Art and Female Spirituality in the Late Medieval Germany*, New York, 1998, pp. 323ff.
- [34] キリストのメダルが北方において祈念像として機能しえた点については、すでにヘラスが指摘している。Helas, *Lo “Smeraldo” smarrito o il profile di Cristo*, *op. cit.*, pp. 218-223.
- [35] この版画家については次を参照。Max Lehrs, *Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im XV. Jahrhundert, VII*, Nendeln/Liechtenstein, 1969, S. 332.
- [36] その銘文は、北方において贖宥を得るために有効だったとされる祈禱文の冒頭句に変えられている。この点は、Helas, *Lo “Smeraldo” smarrito o il profile di Cristo*, *op. cit.*, p. 220による。
- [37] 祈念像をめぐるコンヴェンションやその機能に関する代表的な研究としては、Hans Belting, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion fruier Bildtafeln der Passion*, Berlin, 1981.
- [38] この点はヴォルフらが強調してきたことでもある。Wolf, *op. cit.*, S. 300.
- [39] Wolf, *op. cit.*, S. 317ff.

[40] Wolf, *op. cit.*, S. 300.

[41] Meyer Schapiro, *Words, Script, and Pictures: Semiotics of Visual Language*, New York, 1996, p. 73.

[42] パノフスキーがこの「歴史的距離」を問題にするのは、それによってイタリア・ルネサンスにおいては、古典のモチーフとテーマとが統一的に把握されるようになったと考えたためである。Erwin Panofsky, *Studies in iconology: humanistic themes in the art of the Renaissance* (Icon edition), New York, 1961, pp. 26-28. (邦訳:『イコノロジー研究』浅野徹ほか訳、美術出版社、1971年、28-30頁)

とはいえ昨今、パノフスキーによるこの「歴史的距離」という概念については、それが近代の美術史家自身の方法論的メタファーであるといった歴史相対主義の立場からの批判的検討や、ルネサンスにおける歴史の認識はそれほど厳密なものではありえなかったはずだという反論もある。Stephen Melville, “The Temptation of New Perspectives”, in *October*, 52, 1990, pp. 3-15; Keith Moxey, “Perspective, Panofsky, and the Philosophy of History”, in *New Literary History*, 26, 1995, pp. 775-786; Alexander Nagel and Christopher S. Wood, “Toward a New Model of Renaissance Anachronism”, in *Art Bulletin*, 87, no. 3, 2005, pp. 403-415.

[43] ザクセンのルドルフス「キリストの生涯」、『中世思想原典集成16 ドイツ神秘思想』上智大学中世思想研究所(木村直司)編訳・監修、平凡社、688頁。また、以下に引用がある。Ernst von Dobschütz, *Christusbilder. Untersuchungen zur christlichen Legende*, Leipzig, 1899, S. 319**.

[44] West, *op. cit.*, p. 138.

[45] Magdalena Bushard, *Sehen und Erkennen. Albrecht Dürers religiöse Bilder*, München/Berlin, 2004, S. 73-84; Katharina Krause, *Hans Holbein der Ältere*, München-Berlin, 2002, S. 304ff.

[46] モラヌスに関しては、デイヴィッド・フリードバーグによる一連の研究がある。David Freedberg, *Iconoclasm and painting in the revolt of the Netherlands 1566-1609*, New York, 1988; ders., “The Hidden God: Image and Interdiction in the Netherlands in the Sixteenth Century”, in *Art History*, 5, 1982, pp. 133-153. (邦訳:『隠された神: 16世紀ネーデルラントにおける画像と禁令』中村俊春解題、深谷訓子・若林雅哉訳、『西洋美術研究No. 6』三元社、2001年、51-76頁)

[47] Johannes Molanus, *De Historia SS. Imaginum*, lib. II Cap. 57, Louvain, 1771, pp. 163-169. 引用は以下に基づく。Jessica Winston, “Describing the Virgin”, in *Art History*, 25, 2002, p. 290, note 25. また、翻訳にあたっては、同著者による英訳も参照している。

[48] Winston, *op. cit.*, pp. 275-276. 先のプスハルトはこの文献を註で挙げるにとどめている。

[49] このような「共感」のシンボルとしてのマリアについては、次を参照。Carol M. Schuler, “The seven sorrows of Virgin: popular culture and cultic imagery in pre-Reformation Europe”, in *Simiolus*, 21, 1992, pp. 5-28.

[50] こうした問題とアウクスブルクにおける「レントゥルス書簡」への関心の高まりとの背反については以下の研究で論じられている。Krause, *op. cit.*, S. 304-307.

[51] ルドルフス、前掲書、684頁。

[52] マイケル・バクサンドール『ルネサンス絵画の社会史』篠塚二三男ほか訳、平凡社、1989年、103-105頁。

[53] 最近の研究によれば、この作品は年輪鑑定の結果から、早ければ1499年の制作を考慮しなければならないものだという。John Oliver Hand/Cathrine A. Metzger/Ron Spronk (ed.), *Prayers and Portraits. Unfolding the Netherlandish Diptych*, exhibition catalogue, New Haven/London, 2006, no. 29, pp. 200-205. だが、「レントゥルス書簡」とプロフィール形式のキリスト像を並べたこの作品が、ブルクマイアの一連の作例に先立つものであるかどうかは慎重に考えられるべきである。

[54] von Dobschütz, *op. cit.*, S. 330**

[55] *Ibid.*, S. 326.

[56] それはまさしく《系譜学》(Genealogie)と呼ばれている一連の作品のことである。Hans Burgkmair: *Das graphische Werk*, *op. cit.*, Nr. 150aを参照。

[57] この点については次を参照。Christopher S. Wood, “Maximilian I as Archeologist”, in *Renaissance Quarterly*, 4, 2005, pp. 1152ff.

[58] Panofsky, *op. cit.*, p. 27 (邦訳:29頁)

[59] こうしたドイツ人文主義の歴史観の問題については次を参照。Edgar Bierende, *Lucas Cranach d. Ä. und der deutsche Humanismus*, München/Berlin, 2002, S. 62ff.

[60] Vgl. Morello/Wolf, *op. cit.*, no. V.7., pp. 243-245.

[61] George Hill, *A Corpus of Italian Medals of the Renaissance*, 2 vols, London, 1930, nos. 898-899. また、以下を参照。Morello/Wolf, *op. cit.*, p. 243.

[62] 実際、パウロのメダルも、われわれが見たキリストのそれと対になるデザイン・大きさのものが、1500年前後のイタリアで制作されている。Hill, *op. cit.*, no. 902.

[63] ヘラスは、キリストとパウロを個別に結びつける図像学の伝統は知られていないし、そのメダルの銘文のラテン語が、当時のイタリアの人文主義者に使用されていたものとは異なっていると指摘している。Helas, *Lo “Smeraldo” smarrito o il profile di Cristo*, *op. cit.*, pp. 217f.

- [64] この点はヴォルフらも指摘している。Wolf, *op. cit.*, S. 299.
- [65] この点はウェストも指摘している。West, *op. cit.*, p. 138.
- [66] Wolf, *op. cit.*, S. 298ff.
- [67] Georg Habich, "Zum Medaillen-Porträt Christi", in *Archiv für Medaillen- und Plaketten-Kunde*, vol. II, 1920/21, S. 69-78.
- [68] Hill, *op. cit.*, no. 898; ders, *Medals of the Renaissance, revised and enlarged by Graham Pollard*, London, 1978, pp. 80f.
- [69] Sekula, *op. cit.*, p. 30.
- [70] Wolf, *op. cit.*, S. 301; ders, "Povero pastore. Die Unerreichbarkeit der Physiognomie Christi", in Gerda Mraz/Uwe Schögl (Hg.), *Das Kunstkabinett des Johann Caspar Lavater*, Wien, 1999, S. 122.
- [71] Johann Caspar Lavater, *Essays on physiognomy: designed to promote the knowledge and the love of mankind* (Translated from the French by Henry Hunter), II, London, 1798, p. 212.
- [72] Wood, *Forgery, Replica, Fiction*, *op. cit.*, pp. 36-42.
- [73] George Kubler, *The Shape of Time. Remarks on the History of Things* (the paperback edition), New Haven/London, 2008.
- [74] Wood, *Forgery, Replica, Fiction*, *op. cit.*, pp. 155-164.
- [75] *Ibid.*, pp. 160ff.
- [76] *Ibid.*, p. 164.
- [77] Hans Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München, 1990, Kap. 20.
- [78] Wolf, *Schleier und Spiegel*, *op. cit.*, S. 298.
- [79] これらに関して、現在までにまとまった関心を向けているのは、唯一ヘラスのみである。とくに以下の箇所を参照。Helas, *Name, Bildnis, Blut*, *op. cit.*, S. 75ff; ders, *Lo "Smeraldo" smarrito o il profile di Cristo*, *op. cit.*, p. 216.
- [80] この修道院とブルクマイアの密接な繋がりにについては、ウェストが別の観点から注目している。West, *op. cit.*, pp. 156-159.
- [81] この問題については以下を参照。Helas, *Lo "Smeraldo" smarrito o il profile di Cristo*, *op. cit.*, pp. 221-223.

In the immediate Pre-Reformation Period, Hans Burgkmair the Elder, a leading artist in Augsburg, created three prints showing an image of Christ in profile. Of these three, two of the images were based on the portrait medal style. These two portrait medal-like images, along with Burgkmair's print *Portrait of Pope Julius II*, copied from an existing medal, raise fascinating questions for scholars today.

The production of portrait medals in Germany began in the latter half of the 1510s, but it wasn't until the 1520s that such production came into full swing. In Augsburg, however, the collecting of medals from Italy had begun prior to this time. Therefore Burgkmair's production of prints as replacements for medals can be considered to reflect their desire for prints as "substitution" for the medals that were not yet being produced domestically. This marked the print medium, which previously supported devotional image production, making its first step into the new genre of portraiture, indicating that the people had not yet been able to extricate themselves from their pre-existing fetishist viewpoint. This reality was played out in Northern Europe at that time by the use of prints to make multiple copies of images of Christ, clearly in the medal style, for use as devotional images.

However, from another standpoint, these profile images of Christ seem to move away from the traditional devotional image format with its emphasis on the connection formed by the figure of Christ directly facing the viewer. There is no eye contact between Christ and viewer in these profile portraits. Thus, the beholder must view Christ from a distance. As M. Shapiro commented, the profile portrait in painting is like the third person form in grammar. In that sense, it is also fascinating to note that all three profile images of Christ by Burgkmair have the letter of Lentulus appended. While, in fact, this letter was nothing more than a fabrication, at the time it was believed to be an eyewitness account of Christ's actual appearance before the Governor of Judea. It was Burgkmair's idea to link the profile image of Christ with the letter of Lentulus, and this reflected the new interest in historical proof. At first glance, these portraits were not intended as a form of mystical union with Christ, but rather represent the germ of the recognition of Christ as an historical subject, as if Burgkmair saw Christ through "historical distance," a key concept developed by Erwin Panofsky.

And yet, the awareness of this "distance" was not an unshakable thing for Burgkmair and his contemporaries. Burgkmair evaluated the status of the unfamiliar image of Christ in profile as a true portrait by force. For that purpose he adopted both the apocryphal letter of Lentulus and an obvious fiction created by himself. There was simple, innocent faith in "images," even before there were thoughts of proving the historical existence of Christ as portrayed in medals. And that faith brought forth the fiction.

This article examines the recent thematic research of G. Wolf and C. S. Wood, who also turned their attention to these profile images of Christ, and analyzes the kind of ambivalence noted above and as seen in Burgkmair's profile pieces clearly based on medals, taking a new viewpoint from that of previous scholarship.

In other words, it is possible that each of these two works correspond to separate iconographic lineages originally formulated in Italy. For example, one of these works is not faithful to its model medal, which was probably

made in Florence, and can be seen as the result of revisions based on the frequent application of Burgkmair's own individual creativity. However, this work does resemble the profile images of Christ drawn by Pisanello or the draftsmen active around him in northern Italy. We cannot overlook the fact that portrait medals by Pisanello and Matteo di Andrea de' Pasti had made their way at an early date to Augsburg. Thus Burgkmair took up links from two different traditions, one Florentine and the other Northern Italian, in his two medal-like images. As a result, Burgkmair has left us with two images of Christ in medal form with completely different facial features.