



fig.1



fig.2

小さなユディトから見えてくるもの

—国立西洋美術館新収蔵ルカス・クラナーハ(父)《ホロフェルネスの首を持つユディト》をめぐる調査報告

新藤淳／眞鍋千絵

国立西洋美術館は2018年度に、ルカス・クラナーハ(父)の《ホロフェルネスの首を持つユディト》(FR233, figs.1-3)を新規購入した。37.2×25cmの小品ながら、辿りうるかぎり17世紀以来の由緒ある来歴を有し、16世紀前半に制作された板絵としては保存状態にも恵まれた、ミュージアム・ピースに相応しいというべき一作である。そこにはクラナーハというドイツ・ルネサンスを代表する画家がキャリアの最盛期にあたる1530年頃に見せていた様式が、コンパクトかつ精彩に圧縮されている。しかも、この作品に描かれている「ユディト」は、クラナーハの絵画芸術の代名詞ともいえる主題にほかならない。

このように作者の歴史的な地位、主題の重要性、描写の良質さ、来歴のたしかなさ、保存状態の相対的なよさなど、さまざまな美点を兼ね備えた西洋のオールド・マスターの板絵が、いかに小ぶりとはいえ、日本のパブリック・コレクションの一角に加わったことの意義は、かならずしも小さくはなからうと思われる。そしてこういった作例はおのずと、美術史的な検証ばかりでなく、保存修復や保存科学、技法研究の専門的立場とも連携した複眼的な絵画の分析を誘うのではないかと考えられる。理由は後述するが、そもそもそうした多角的な調査の必要性は、クラナーハをめぐる昨今の美術史研究—あるいは、オールド・マスターの絵画研究全般—において国際的に共有されつつある意識でもある。

それゆえ以下では、美術史的な分析および来歴にかんする考察を新藤淳(1-4)が、絵画技法および保存状態をめぐる所見を眞鍋千絵(5-6)がそれぞれに記し、個別の先行研究の蓄積がまだない本作品の基礎的な調査報告をおこなうとともに、今後のさらなる研究課題の所在やその外縁に広がる諸問題もいづらか浮き彫りにしてみたい。

1. 画家のコーパスに占める本作品の位置

ルカス・クラナーハ(父、1472-1553)は、マルティン・ルターによる宗教改革の発端の地ともなった新興の文化都市ヴィッテンベルクにおいて、1505年以降、およそ半世紀にわたって計3代のザクセン選帝侯に宮廷画家として仕える傍ら、みずからの工房で弟子や息子たちとのシステムチックな協働作業をおこない、すくなくとも北方絵画史上では先駆的な営みとなる絵画の大量生産を実現した美術家である。彼はヴィッテンベルクで活動しはじめてまもなく1508年に、同地のもっとも有力な人文主義者クリストフ・ショイアルによって「素速い画家」と評されていた^[1]。それ以降のクラナーハは、まさにその称賛の言を裏切ることなく、おびただしい数の作品群をスピーディーに産出したわけだが、それはもっぱら画家個人の速筆のせいだけではなく、むしろ中世の工



fig.3

fig.1
ルカス・クラナーハ(父)《ホロフェルネスの首を持つユディト》(FR233)
1530年頃、油彩/板、37.2×25cm、
国立西洋美術館、P.2018-0001

fig.2
fig.1の紫外線写真

fig.3
fig.1の裏面

房システムの伝統にもさかのぼる集団制作の合理化とその実践のためだった。

こんにち、クラーナハはしばしば「画家=事業家」(Maler-Unternehmer)とも呼ばれる^[2]。それは絵画のマスプロダクションを実現した工房の親方であつたと同時に、印刷所や薬局などの経営者も務め、ほとんど総合商社の事業主としての様相を呈していたクラーナハの活動を指している。そんな画家=事業家は、自分をヴィッテンベルクに招いてくれたザクセン選帝侯フリードリヒ賢明公から授かった有翼の蛇の紋章を署名代わりに「商標」として多数の自作や工房作に付しながら、おのれの絵画様式そのものをブランド化していった。クラーナハの工房が、現代の美術史家たちから「ファクトリー」と称されるのも——アンディ・ウォーホルのそれを念頭に置いてのことである——理由のないことではない。

このようなクラーナハの工房から生みだされた最たる「ヒット商品」が——盟友であつたルターの肖像画などを別にすれば——さまざまな物語から採取された蠱惑的な女性たちの像である。なかでもユデイトは、ヴィーナスやルクレティアなどと並んで、クラーナハの多彩な仕事の中核に位置づけられていた主題だった。彼の工房では、それら需要が高く特権性を帯びた主題ほど、くりかえし変奏されながら幾度も再生産された。数えかたにもよるが、クラーナハ本人の手に帰される単身のユデイト像は、ウィーン美術史美術館 (FR230A) やシュトゥットガルト州立美術館 (FR230)、ニューヨークのメトロポリタン美術館 (FR230F) などに所蔵される代表作をはじめとして、現存するだけで10点以上にのぼる^[3]。けれどもそれらのうち、作者帰属に問題がないと判断でき、かつ2018年時点でパブリック・コレクションに属していなかった入手可能な作例は、実質的にはこのたび国立西洋美術館が取得した1点のみだった。

したがって、1960年代から長らく展覧会に出品されることもないままドイツの某個人によって非公開に近い状態で所蔵されてきたわれわれのユデイトは、いささか例外的な一作であつたといわざるをえない。むしろ、この絵画の存在がこれまでに、まったく知られてこなかったというわけではない。本作品は1932年にマックス・J. フリートレンダーとヤーコブ・J. ローゼンベルクによって編纂されたクラーナハのカタログ・レゾネに、ニューヨークのヴィルフリート・グライフという個人の所蔵作として収録されて以降^[4]、それなりに広く認知されてはきたはずだ。また、1972年にチューリヒのナタン画廊が刊行したカタログには、1961年にロンドンのナショナル・ギャラリーが購入したアルブレヒト・アルトルファーのよく知られた1518年頃の絵画《橋のある風景》などと並んで、同画廊が過去に扱った重要作のひとつとして本作品が掲載されている^[5]。さらに1978年に改訂出版されたフリートレンダー／ローゼンベルクのカタログ・レゾネにも、本作品は引きつづき収められた^[6]。ただし、それらのカタログへの掲載はすべて白黒写真によるものであつたため、この板絵は2017年に画商ディキンソンをつうじてマーストリヒトのアート・フェアTEFAFに出品されて売りに出されるまで、専門の研究者たちのあいだですら基本的には色彩を欠いた姿で記憶にとどめられていたにすぎない。実際、フリートレンダー／ローゼンベルクのカタログ・レゾネに取って代わるべく、2009年から継続的に整備されているクラーナハの絵画作品の網羅的なデータベースCranach Digital Archiveにも、

われわれのユデイトは、いまだ白黒画像でしか登録されていない^[7]。

こうした従来の知名度の低さは、しかしながら、20世紀における本作品のある種の不遇を物語るものでこそあれ、それがクラーナハのコーパスのうちに占める価値の小ささを意味するのではない。マーストリヒトでの売り立てにあたって所見を求められたヴェルナー・シャーデ——いまやクラーナハ研究の最大の権威のひとりというべき美術史家——は、写真をベースとする判断ながら、これは「非常によい状態で保たれ、高く評価されるべきルカス・クラーナハ（父）の作品であり、1530年にわずかに先立つ時期に制作されたとみなすのが、もつとも妥当だろう^[8]」と記していた。この見解は、われわれとしてもまったく首肯しうる。

われわれの板絵は、ベルリンのグルーネヴァルト狩猟宮（FR234）やカッセルのアルテ・マイスター絵画館（FR230H）に所蔵されるひと回り以上大きな同主題作（fig.4）と同様、場面全体を開かれた室内として構成し、最前景の欄干にグロテスクな切断面を見せながら断末魔の呻きを残すかのようなホロフェルネスの首、そのすぐ後方にやや左斜め向きの姿勢で立つ半身像のユデイト、そして後景に開口部から遠望される山岳風景——物語上の必然からすれば主人公の故郷ベトリアの風景——を配している。ベルリンの作例は、襟の立った衣裳のスタイルにおいて本作品のユデイトとも相通じる。ただし、いっさいの情動をうちに秘めたようにして直立するわれわれのユデイトは、その醒めた表情ともあいまって、より静止的と映らざるをない。そのかぎり、本作品のユデイト像とまだしも近い印象を与えるのは、板絵としての規模や描写の質は遠くおよばないにせよ、ウィーン美術史美術館の所蔵作かもしれない。手前／中央／奥、左／中／右というぐあいに、個々のモチーフの配置が簡潔に整理された本作品のコンポジションは、握られた剣とホロフェルネスの首の向きとが強調する斜線、くわえてユデイトの左腕がなす線分、それらふたつによって意識的に形成されたV字のフォルムとともに、さらなる静止と緊張を得ている。

2017年のTEFAFでの売り立てのさいにシャーデと並んで調査を依頼されたいまひとりの権威、ディーター・ケップリンは、本作品にもとづく古い模作の存在を確認している^[9]。そのことは、われわれのユデイトの構図が後続する画家たちにもそれなりの影響力をもちえたこと——その影響がクラーナハの工房内でのものであったか、後世におけるものであったかは、あきらかでないにしても——を示唆するかもしれない。いずれにせよ、厳格ともいえる幾何学的な構図は、クラーナハのその他のユデイト像にはさほど強くは看取されない本作品に独自の特質である。ホロフェルネスの首が右向きに描かれている点も、クラーナハによるこの主題の絵画にあっては異例といわねばならないが、これはコンポジションを形成するうえでは理にかなった選択だろう。ただし本作品は若干、構図の重心を左に偏らせているようにも映る^[10]。後述するように、本作品

fig.4
ルカス・クラーナハ（父）《ホロフェルネスの首を持つユデイト》（FR234）
1530年、フナ材の板に着彩、74.9×56cm、ベルリン、グルーネヴァルト狩猟宮



の支持体は四辺が後代に削られた可能性も想定され、断定はできないにせよ、その影響がわずかにあるのかもしれない。

2. 形式的特質と制作のシステム

本作品は、ユデイトを主題とするクラーナハの板絵としては例外的に小型である。けれども、その支持体の大きさはクラーナハの工房において1520年頃から1535年頃にかけて標準化されていた板のうち、ゲンナー・ハイデンライヒが「Bタイプ」に分類した規格サイズに相当する^[11]。彼の研究が詳らかにしたように、クラーナハは絵画制作を効率化すべく、支持体の寸法を規格化していたと考えられるのである。

その板の寸法からすれば、本作品は王侯貴族か有力市民かの個人コレクションとなることを前提に制作された絵画と考えておくのが現時点では妥当ではないかと思われる。この小型の板絵にみられる暗く奥行きの浅い室内に半身の女性像を立たせた構図は、クラーナハが1520年代から多用した形式であり、開口部を設けて風景を覗かせるという仕掛けも、この画家がユデイトのみならず、ルクレティアなどを描くさいに使用したものだ。これはあきらかに、ネーデルラント由来の世俗的な肖像画の形式に依拠している。1470年代のディーリック・バウツ、あるいはその後のハンス・メムリンクらの仕事を起点として成立した風景要素をとまなう四分の三面観の肖像画のことである。その準定型化された構図は、1480年代のミヒャエル・ヴォルゲムート、1490年代末のアルブレヒト・デューラーによる複数の肖像画を想起すればあきらかなように、成立からほどなくしてドイツにも流入していた^[12]。クラーナハはそれを1520年代以降に、ユデイトらを表象するための舞台装置へと転用したのだといっている。

いや、構図においてばかりなく、クラーナハが描くユデイトは、16世紀前半のドイツの宮廷のモードをまとい、まるで同時代の貴婦人の肖像画かのごとく示される。むしろそうしたアイデアも、先行者から触発されたものであったかもしれない。一種の肖像形式によってユデイトを描くという発想は、1525年頃の作と推定されるヴィンチェンツォ・カテーナの《ホロフェルネスの首を持つユデイト》(ヴェネツィア、クエリーニ・スタンバリア美術館)のようなヴェネツィア絵画にも認められるからである^[13]。クラーナハはザクセン選帝侯の宮廷において、またボローニャに留学経験があったシヨイアルを介して、おそらくは早くからイタリア美術——はっきりと指摘しうるのはフランチェスコ・フランチャの絵画からの影響である——を一定以上に受容しうる環境にいた^[14]。証明するのは困難であるものの、クラーナハにおけるヴェネツィア派の影響は、かねてより検証されてきた研究史上の大きな問いの対象のひとつにほかならない。

クラーナハとその工房が数々のユデイト像を制作したのは、彼らがルクレティアやサロメ、ヴィーナスなどの絵画を盛んに手がけた時期とも重なる1530年前後にどうやら集中していた。この頃までにクラーナハは、自身の肖像画様式を確立していた。選帝侯の宮廷に属すひとびとやそれと関係をもつ近隣諸国の高官たち、さらにはヴィッテンベルクの有力市民、そしてルターら、クラーナハはじつに多様な面々を肖像画の顧客=モデルとした。もともと、彼が手が

けた肖像画は、とりわけ女性をモデルとしている場合、描かれたのが誰であるのかを、しばしば容易には特定させてくれない。クラーナハは男性の肖像画を制作する場合にはたいてい「個」の相貌を誇張ぎみに類型化し、需要に応じてそれを反復的に再生産した——たとえば1520年代以降、ルターの顔などは転用可能な数種のイメージの型となって画家の工房内で共有されていた^[15]——が、たいして女性の肖像画にはむしろ、別の類型化の力学が働いていたというべきである。この画家は女性たちを、ある種の「類」として集合化したイメージによってくりかえし描いたためだ。つまりクラーナハの女性肖像画では、生まれもった個々の顔だちや年齢に応じて変化する各人の相貌がかなりの程度まで等閑視され、なかば誰でもかかれでも似通った類型として立ち現れてしまうという、ときとして極端なまでの表現の様式化が押し進められている。そしてこの類型化と様式化は、実在する貴族や市民の肖像画だけにはとどまらず、歴史=物語に登場する女性たちの姿が描かれるさいの方法論ともなった。

『旧約聖書』外典である「ユデイト記」のヒロインを描いたわれわれの絵画もまた、そのようにしてクラーナハがつくりあげた女性像の類型である。ほっそりした目鼻だち、斜めの視線、カールしたブロンドの髪、襟の立った深緑の衣裳、切り込みの入った肩や肘の装飾、真紅の帽子、胸もとのアクセサリ、手袋など、本作品のユデイトにみられる諸要素は、個々の形態はもちろんのこと、細部への筆の入れかたやその動き、色彩の選択を含め、1530年前後のクラーナハの女性像の典型を示しているといっている。しかしそのうえでこの絵画には、さきほど挙げた寸法が上回る同主題の作品群と比べ、描写の密度に簡略化があるといわざるをえない。絵画層の塗り重ねを仔細に観察すれば、本作品は簡潔な色面の組みあわせと無駄のすくない手数によって、精巧ながらもきわめて効率的に制作された可能性が高いと判断しうる。

クラーナハはおそらく、支持体の大小にあわせ、絵画の各パーツの塗りや描写の手順を合理的に析出していた。いいかえれば、板の大きさごとに異なる様式化の力学を作用させていたのではないかということだ。実際、いまだ印象論の域を出ないものの、本作品の表現は、クラーナハのその他のユデイト像以上に、板の寸法が近似する肖像画群との類縁性を強く示しているように見受けられる。たとえば、クラーナハがその工房において1528年頃に定型化して量産したルターとその妻カタリナ・フォン・ボラの二連肖像画 (fig.5) は、その多くが本作品とかなり近い寸法をもつ^[16]。それらに描かれたカタリナの四分の三面観の肖像には、構図やモチーフ、描写の質にいたるまで、われわれのユデイトとおおよそ無関係とは思いがたい親近性がある。ただし、このような板の寸法に応じた制作の合理化や表現の様式化を画家がどの程度まで意識的におこなっていたのかは、近年のクラーナハ研究においても、いまだ問われざる

fig.5
ルカス・クラーナハ (父)《カタリナ・フォン・ボラの肖像》(FR313) 1528年、ブナ材の板に着色、37.4×23.8cm、ハノーファー、ニーダーザクセン州立博物館





fig.6
ルカス・クラナハ(父)《パリスの審判》
(FR255) 1530年、ブナ材の板に着色、35×23.7cm、カールスルーエ州立美術館

領域にとどまっている。したがってこの問題の検証には、もっと包括的な調査が必要となる。

また、クラナハによる類型的な女性像を示す本作品ではあるが、そこにはひとつの例外というべき特徴がある。すなわち、ユデイトの髪の短さである。短髪のユデイトは、これ以外のクラナハの現存作には見出せない。しかし、もはやいうまでもないことだが、クラナハの想像力は主題の同一性に縛られていたわけではない^[17]。イメージの著しい類型化を引き起こした彼の絵画生産システムは、キリスト教における美德のヒロインを、そのまま異教の女神として描きだすことを厭わなかった。事実、本作品に描かれた短髪のユデイトの分身であるかのような女性像を、われわれはクラナハによる別の主題の絵画、つまり《パリスの審判》(fig.6)に見つけだすことができる。これもまた彼が1530年前後に幾度も

手がけた物語主題のひとつだが、現存するかぎり、すくなくとも3点の《パリスの審判》に、われわれのユデイトと瓜ふたつの双子のような人物像が裸体で表わされているのである^[18]。

クラナハはそれら《パリスの審判》を描いたさいにも、3人の女神——アフロディテ、アテナ、ヘラ——をそれぞれにはっきりとは個性化しなかったため、彼女らはおのずと匿名化されており、赤い帽子と短髪によって特徴づけられる問題の女性が誰であるのかは断定しかねる。けれどもアフロディテであれアテナであれヘラであれ、その異教の女神は、われわれのユデイトがあたかも『旧約聖書』外典の物語空間から抜け出してギリシャ神話の時空へと足を踏み入れ、衣を脱ぎ捨ててパリスを誘っているかのようだろう。この短髪の女性像はまさに、クラナハがほかの複数の絵画へと転用可能な、また、ほかの複数の物語やキャラクターへと転生可能なものとしてつくりあげた類型的イメージなのである。

3. 図像学的特質とイメージの機能

『旧約聖書』外典に登場するユデイトは、周知のとおり、故郷ベトリアにアッシリアの軍勢が攻め入ったさいに敵将ホロフェルネスを自身の美貌によって油断させ、泥酔させたすえに斬殺したユダヤ人女性である。それは残忍な存在にも感じられるが、彼女はむしろユダヤの同胞をその勇敢さによって救ったヒロインとみなされ、中世のキリスト教社会においては美德の象徴ともなっていた。そんなユデイトは、16世紀のドイツではハンス・ザックスの文学作品などをつうじても重視されるようになってゆくわけだが、クラナハはそれに先立ち、おそらくは1520年代後半からその存在に着目して、たびたび単独像のかたちで採りあげた。その理由はルター派の政治と関係していたとみなすのが、こんにちでは一般的である。旧約の外典である「ユデイト記」はルター聖書には含まれなかったものの、ユデイトはカトリックの伝統的な信仰を集めるばか

りでなく、プロテスタント側の崇拜の対象ともなりえていたと想像する美術史家がすくなくないのだ^[19]。

というのも当時のドイツでは、ルターがローマ・カトリックにたいして仕掛けた宗教改革、またそれともなって生じたザクセン選帝侯と神聖ローマ皇帝との政治闘争が、ともに激化していた。クラナハがユデイトをくりかえし描いたのは、彼自身が宮廷画家として仕えたザクセン選帝侯ヨハン・フリードリヒ寛大公がヘッセン方伯フィリップ1世とともに1531年にシュマルカルデン同盟を結成し、皇帝カール5世を中心とする強大なカトリック陣営にたいしてプロテスタント陣営の政治的連帯をはかったのと同じ時期にあたる。ようするにクラナハが描いたユデイトは、自己犠牲を厭わず故郷に献身した憂国の士のイメージとして、ルター派の共同体を鼓舞していただろうと推察されるのである。事実、ゴータのフリーデンシュタイン城公爵家博物館に所蔵される1531年の《ホロフェルネスと食卓を囲むユデイト》(FR213)と《ホロフェルネスの死》(FR215)は、そうした政治的プログラムを前提としつつ、ほかならぬフィリップ1世によって注文されたと考えられている^[20]。

もっとも、われわれのユデイトが「パリスの審判」に描かれた裸の女神と似た容貌をしているという事実からも察せられるように、クラナハによるこの種の女性像の表現は、キリスト教的なシンボリズムや同時代の政治的文脈だけで説明できるものではない。それらは、クラナハの芸術の根幹に据えられていた「女のちから」(Weibermacht)という主題系を集合的に織りなしているからである^[21]。イヴ、サロメ、オンファレ、ディアナ、デリラ、ロトの娘たち、アリストテレスを骨抜きにするフィリス、あるいは、富める男性を誘う「不釣りあいなカップル」の若き娘……。クラナハの最盛期の絵画には、みずからの身体的／性的な魅力によって男を誘惑し、男性的／父権的なちからを無化してしまう女性が頻出する。ホロフェルネスを惑わせて殺めたユデイト、そしてパリスを誘った裸体の女神たちも、そんな「女のちから」を体現する類型のひとつである。

アーリー・モダン
初期近代の「ファム・ファタル」とも称される「女のちから」の図像群の一部は、アルプス以北ではクラナハ以前から版画という複製メディア、またタビスリーや工芸品などをつうじてすでに普及し、男性たちに欲望の愚かさを告げる教訓的なイメージとして大衆的な人気を獲得しはじめていた。だが、聖書や神話、寓話や民間伝承など、さまざまに異なる文学的典拠から「女のちから」の類型をあまねく採取し、それらを絵画というハイ・アートの主題、すなわち、あらたな美的価値や人文主義的な知的刺戟を欲する宮廷人なりエリート市民なりに向けた高級な商品のテーマへと変貌させたのが、ほかならぬクラナハだった^[22]。人文主義者のフィリップ・エンゲルブレヒトは、ヨハン不変公が1513年にマルガレーテ・フォン・アンハルトと再婚したさい、彼らの婚礼用ベッドをクラナハが複数の物語場面で彩ったと証言している^[23]。つまり、トルガウの宮殿内の寝室に設えられるべく制作されたそのベッドは「ヴィーナスとキューピッド」や「自害するルクレティア」などのほか、まさしく「女のちから」に属す「パリスの審判」や「ヘラクレスとオンファレ」といったテーマによって飾られたというのである。ヴィーナスが新婚者たちの愛を肯定し、ルクレティアが貞

操のモラルを訴えるものであったとすれば、「女のちから」の図像群は、妻となるマルガレーテの影響力が夫である不変公にも隠然と優越するという教訓的暗示であっただろうか。

とはいえ、クラナハが描く「女のちから」は、たんに道徳的・教訓的なメッセージを発するものではなかったはずだ。彼の作品にあつては、絵のなかで演じられる女性たちの「誘惑」が、いわばそれを見つめる観者自身の欲望をそのつど試す「ちから」として呈示される。クラナハの絵画が当時の王侯貴族や有力市民たちから盛んに求められ、大量生産されたとすれば、そうした特異な欲望喚起力ゆえのことであっただろう。問われてしかるべきなのは、注文主の意向や市場の需要、それらに応えたクラナハの商才や生産システムの効率化ばかりでなく、むしろ、ひとびとのあらたな欲望をつくりだしていた彼の絵画それ自体に内在する誘惑の論理とその効用である。

実際、クラナハが描きだしたユデイトもまた、もはや「美徳」の化身にはとどまらなかった。ニュルンベルクのゲルマン民族博物館に所蔵されるハンス・バルドゥング・グリーン²⁴の1525年頃のユデイト像が挑発的な裸体で表わされていることからわかるとおり、16世紀初頭のドイツにおいてその女性は、中世のキリスト教的な美徳の衣を脱し、異教の女神のごとく蠱惑的な存在へと変貌を遂げていた^[24]。そしてクラナハにとっても、それはおそらく同様だったのだ。1537年以降に制作されたと考えられるドレスデン国立絵画館の旧蔵作(FR359)が示していたように、クラナハもバルドゥング・グリーンと同じく、裸のユデイトを描いていたからである。もとよりユデイトは、ただ美しき勇敢な女性としてだけでなく、ホロフェルネスを欲情させもした、その意味において誘惑的な存在として『旧約聖書』外典に叙述されている。しかし美術史家たちは、クラナハのユデイトが発する誘惑に触れることは控えがちかもしれない。その点、文学者のほうが、それをはるかに率直かつ大胆に言語化してきたというべきだろう。たとえば20世紀前半にミシェル・レリスをエロティックに刺戟したのが、いま言及したクラナハによる裸体のユデイト——およびルクレティア(FR358)——であったことはよく知られている。不幸にも1945年のドレスデン空爆によって焼失してしまったが、その絵画はそれ以前に、1939年の特異な自伝『成熟の年齢』をレリスに書かせる動因となっていた。

すでにあきらかなことだが、われわれの板絵においてユデイトが観者へと注ぐ視線は、パリスを誘う裸体の女神のまなざしの等価物である。このとき、ユデイトをもっぱら道徳主義的な美徳の化身、異教の女神を快楽主義的な愛欲の象徴とみなすような二分法は通用しない。クラナハの芸術にあつては、さきに述べたようなやりかたで類型化された女性たちが、美徳／快楽、キリスト教／異教、着衣／裸体といった二者択一では把握しえないイメージとして呈示されるのである。

4. 来歴、および作者帰属をめぐる美術史学史上の問題

われわれのユデイトは、早ければ17世紀以降、ほとんど申し分のない来歴に恵まれてきたと考えられる。そのことは、この板絵の裏面(fig.3)に多種の筆跡で記されたインスクリプションから推察される。むろん、個々の銘文がいつ

誰によって綴られたのかを解明するのはまったく容易ではなく、それらに迫ろうと思えば、古文書学的研究の助けが必要となるだろう。しかし以下に見るように、書かれた情報そのものは一定以上の信憑性をもつ。

板の裏面最上部には“Sophie V***berg[?] [of?] Saxe”という人名があり、これはその下に書かれた“geb. pr. von Waldeck”の文言が示唆するとおり、ヴァルデック侯ゲオルク・フリードリヒ (1620-1692) の娘にしてザクセン=ヒルトブルクハウゼン公エルンスト (1655-1715) の妃だったゾフィア・ヘンリエッテ・フォン・ヴァルデック=ピルモント (1662-1702) を指す。またその下部には“Agnesa 1623”、くわえて別の手で“Eine Gräffin v. Waldeck Luc. Cranach gemalt”とあり、それらは世代を遡り、ライニンゲン=ダークスブルク=ハルデンブルク伯ヨハン・フィリップ2世 (1588-1643) の伯爵夫人であったアグネス・フォン・ヴァルデック (1618-1651) の手もとに1623年にあったクラーナハの絵画という意となる。つづいて最下部には“Ida Fru. Schaumburg Lippe geb: Pzu Waldeck 1816”とあり、これは19世紀初頭に本作品が、シャウムブルク=リッペ伯として知られるゲオルク・ヴィルヘルム (1784-1860) の妻イーダ・カロリーヌ・フォン・ヴァルデック=ピルモント (1796-1869) の旧藏品であった可能性を告げる。

現に、ゲオルク・ヴィルヘルムの居城があったビュッケブルクのアーカイヴには、「ユデイトとホロフェルネス」を描いた絵画が1820年頃にシャウムブルク=リッペ伯のコレクションに加わったことが記録されているという^[25]。この情報がたしかなら、本作品はゲオルクとの結婚にあわせ、イーダの両親が彼女に贈ったものであった可能性が高いということになる。さらに上記の事柄をあわせて考えるなら、われわれのユデイトはドイツのヴァルデック家において、男性ではなく女性たちによって代々相続されてきた絵画であっただろうという想像も可能となる。いずれにしても、本作品はその後にシャウムブルク=リッペ家で継承され、1929年にフランクフルトの画商ローゼンバウムへ、さらに1932年までにニューヨークのヴィルフリート・グライフの手に渡ったことがあきらかとなっている。額の裏面にはナタン画廊のインヴェントリー・ナンバー「956」が付されているが、われわれが本作品の購入時におこなった調査により、1960年代初頭に同画廊をつうじてドイツの前所蔵者一家が入手するまで、この板絵はニューヨークにとどまっていたことも確認されている。

このようにわれわれのユデイトは、近代以前からルカス・クラーナハ (父) の絵画としてドイツの侯爵家や伯爵家で受け継がれ、1932年のフリートレンダー／ローゼンベルクのカタログ・レゾネに代表される近代美術史学の研究によっても一貫して、同画家の作と認められてきた。また前述したように、2017年にはヴェルナー・シャーデとディーター・ケップリンが調査をおこない、そこでも作者帰属に疑問は呈されていない。画面右下には、クラーナハの署名にあたるコウモリの翼を備えた蛇の紋章が描かれており、それは1537年に画家の息子ハンス・クラーナハの死が契機となってデザインに変更が加えられる以前の形状を示している。

結論からいえば、こうしたもろもろの知見、そして本稿においてわれわれ自身が示してきたさまざまな考察を総合したうえで、本作品を「ルカス・クラーナハ (父) の1530年頃の作」とみなすのは、ひとつの判断としてまったく妥当だ

と思われる。ただしそのうえで、以下のような問題が潜在していることは付言しておきたい。クラナハの絵画作品は、弟子や息子、工房の作をあわせれば、現存点数にして数千におよぶ。事実、いまでも毎年のように「クラナハ」の名を付された絵画が市場に出回る。だが、そのように膨大なクラナハの絵画作品には、有象無象の代物——アトリビュションに大いに疑問を感じざるをえないもの——が含まれている。そもそも近代以降、現代までのクラナハ研究がたえず直面しつづけてきたのは、いわば「反個人様式」として確立されてしまったこの画家の様式を、どの程度まで彼個人の手に帰すかという問いだった。

もっとも、1921年時点でクルト・グラザーが忌憚なく吐露していたように、そうした個人様式の選別は、クラナハおよびその工房の作品群を相手とする場合、現実的には絵画の「質」の優劣をはかり、それらを主観的に等級づけてゆく作業へと横滑りするほかない^[26]。つまり、上質と判断される作品はクラナハ(父)に帰属され、いくら劣るものは工房作に認定するという価値の序列化である。その判断は当然ながら、作品の市場価値に直結するのみならず、ときにはギャラリーないしディーラーの思惑、そしてミュージアムの政治学とも無縁ではいられないだろう。ちなみにそのとき、作品に描き込まれている蛇の紋章は、さしたる意味をなさない。クラナハの「署名」とみなされているその記号は、実際には彼の工房の「商標」、あるいは「品質保証」の徴に近かったからだ^[27]。相対的に識別がしやすい次男ルカス・クラナハ(子)の個人様式はまだしも、冒頭にも書いたとおり、ある種の「ブランド」と化していた集団的=集合的な「クラナハ様式」を、親方/徒弟/工房/息子といったしかたで恣意性なしに細分化して弁別することは、ほとんど不可能というほかない。いや、この場合に画家の「手」は、なんらかの物的証拠とともに「事実」や「真実」として確保されうるようなものではありえない。その識別作業はよくて統計学的な妥当性をもつものとはなりえても、それを絶対的に根拠づける純然たる客観的基準など、もとより存在しえないといわなければならない。

とりわけ1990年代以降、クラナハ研究の焦点はしばしば彼の工房制作の実態を解明することへと向けられてきたが、そのことがかえって、個々の絵画に帰属判定を加えることの原理的なむずかしさを、古くもあたらしい問題として浮かびあがらせている。クラナハの工房内に、いかなる分業と協働の実態があったのかは、いまだ慎重に考察されるべきではある。とはいえ、この画家の工房には特定の描画要素を個別に請け負うスペシャリストたちがおり、彼らは一枚の絵のなかでさえ、コレクティブに分業/協働していた可能性が高い^[28]。ここで疑わしくなるのは、画家の「個人様式」であるばかりか、複数の画家たちの協働を統べるものとしての「親方」の^{マイスター}支配的な特権性という、ロマン主義的通念である。むろんこうした「作者」の地位をめぐる議論は、近代以前のおよそあらゆる画家の仕事につきまとうだろう。しかしながら、反個人様式をブランドとしていったクラナハという先駆的な「画家=事業家」ほどに、それをクリティカルに突きつける美術家も、そう多くはあるまい。

たとえばハイデンライヒが科学調査を駆使した研究によって裏づけたように、クラナハの工房にあっては、徒弟たちが親方の作品制作に部分的に参加

している形跡もあれば、反対に、徒弟たちの作品制作に親方が部分的に参加しているといわざるをえない形跡も認められる^[29]。つまり「クラーナハ」の絵画の多くは、実際にはルカス・クラーナハ（父）という個人の手、それどころか親方としての彼の権限にすら、全的には帰することができないだろうということだ。結果として近年、これまで長らく様式判断によってクラーナハ（父）の作と信じられていた絵画が、あらためて「工房作」とみなされて作者帰属を変更される例はすくなくない。

端的に言えば、このような問題が—ほかの大多数のクラーナハの絵画と同様に—われわれのユデイトにも原理的に内在している。それゆえ本作品の作者帰属にかんしても、いつかなんらかの異論が示される可能性がないとは断言できない。しかし、もしそうしたことがあったとしても、そのこと自体がクラーナハという画家=事業家の制作原理に孕まれていた問題の発露にほかならず、それは作品そのものの価値を損ねるような事柄ではまるでない。むしろ、そういった議論の可能性を含みうるということにこそ、クラーナハの絵画の問題提起的な価値はあるのだといっても、けして強弁とはならない。

ともかく、あらたに東京へとやってきた《ホロフェルネスの首を持つユデイト》は、フリートレンダーからシャーデ、ケップリンらまでの美術史家たちの様式判断によってルカス・クラーナハ（父）の手に帰されてきた。われわれはあくまでも、いま書いたような美術史学史上の諸問題を踏まえたうえで彼らの判断に同意する。だが、昨今のクラーナハ研究において、技法研究や科学調査と連動しつつ判断材料を多角的に増やし、絵画分析の認識の解像度を上げてゆくことが往々にして求められてきたとすれば、ここまで述べてきたような難題が、研究者たちのあいだで多かれ少なかれ切実に共有されているためである。その意味ではわれわれのユデイトをめぐる、今後まだ、考察の材料を可能なかぎり増やしてゆくことが必要となる。

5. 絵画技法と保存状態

5-1. 支持体

本作品は1枚の約1cm厚の板上に描かれており、木の繊維は画面垂直方向に走っている。上下辺側面の木口面は年輪に対して直角に切断されており（=切断面で見える年輪は垂直方向に平行に並んでいる）、上辺右角においてのみ年輪がわずかに右辺方向に傾いている。この観察から支持体はほぼ柁目板で、比較的良質な木材が使用されたといえる。傾いた年輪の部分（=画面右上角）においてのみ支持体はわずかに画面方向に反っているが、その他の部分の支持体は平面性を維持している。

クラーナハは遅くとも1530年代までには支持体の板にいくつかの規格サイズを決めていたことが知られ、本作品の37.2cm×25cmという支持体の寸法はその中の2番目に小さいサイズである33.5~39×23.5~30cmに適合する^[30]。しかしながら、本作品四辺の地塗りと絵画層の縁の形状は直線的で、地塗りと絵画層の乾燥後に切断されたように見える。また、左辺上方側面には害虫による比較的大きな木部欠損が露出しているため（fig.7）、左辺は虫害による損傷を除去するために切断されたと推測される^[31]。そして左辺縁の



fig.7
fig.1の左辺側面上方 木部欠損

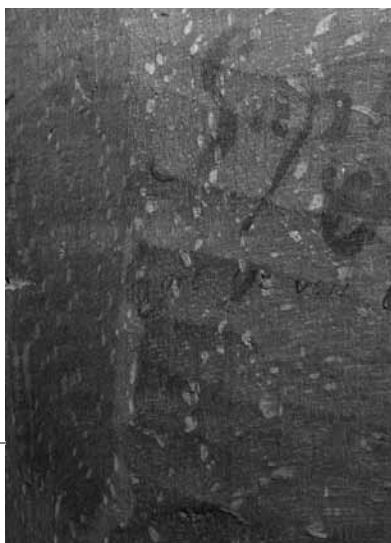


fig.8
fig.3の左上角

形状と、他の三辺縁の形状が酷似しているため、支持体が四辺において切断された可能性は高い。ただし、クラナハの用いていた板の規格サイズに本作の寸法が適合すること、本作品の全体的な構図のバランスから、切断された板の面積は大きくないと推測される。

裏面四辺において約3~4cm幅に面取りが施されており、四辺縁の厚みは約5~7mmとなっている (fig.3)。裏面中央の面取りされていない部分では、画面に対して水平方向に約1.5~2cm幅の工具の刃の跡が残っている (fig.8)。これらは板を加工した際の鉋による削り跡として知られ、クラナハの多くの他作品でも観察されている^[32]。裏面に鉋の削り跡が残っていることから支持体の板はオリジナルの厚みを維持していると推測される。しかし、裏面左右辺の面取り部分には虫害による損傷が露出していることと、左辺面取り部は周辺より明るい色調のため、この部分のみ後世に削られた可能性がある。

支持体の樹種については、クラナハの時代と活動地域で使用された樹種のデータベースを有する専門機関での分析を待たねば同定は不可能である。しかし、板裏面の赤い色調と波状の杳目などの特徴 (fig.3) や、クラナハが1520年頃から1530年代半ばまでヨーロッパパナ^[33]を支持体として頻繁にもちいていたことから、ヨーロッパパナの使用が推測される^[34]。

上辺中央に1箇所、下辺中央に2箇所存在する木部までの小欠損 (古い充填と補彩あり) と、既述の左辺上方縁と裏面左辺の面取り部分の虫害による木部欠損、四辺縁の複数の小欠損、そして画面右上角のわずかな反り以外は、支持体の状態は良好である。

5-2. 地塗りと絵画層

本作品は比較的厚い白色の地塗りが塗布された上に、薄い絵画層で描かれている。クラナハは複数層を塗布した後に平滑に研磨された白亜地 (炭酸カルシウム+動物性膠) を最も多用しており^[35]、それは本作品の地塗りの性質と合致する。絵画層は不透明な被覆層と透明なグレース層の組み合わせで構築されている。クラナハの用いたメディウムについては、サンプル採取を伴う分析が必要なことから先行調査が少なく、情報は限られている。しかし、クラナハは水性、油性、水性と油性の混合物 (テンペラ) を使って描画したと推測されている^[36]。

ユデイトの顔と胸の肌色は、白色地塗りを色彩の一部として利用し、その上に透明なグレース層を重ねて描画されている。それに対してホロフェルネスの首が置かれている前景の欄干やユデイトの右手に握られた剣の刃の灰色は被覆層のみで仕上げられている。また、ユデイトの深緑色の衣装は、被覆層上に透明なグレース層を重ねることで深みのある華やかな色彩を表わしている。クラナハとその工房は、必要最小限の手数で最大限の効果を引き出すためのシステムチックで合理的な描画方法を確立していたことで知られるが、本作品も無駄のない描画工程を経て制作されたと考えられる。

地塗りと支持体、絵画層と地塗りの固着状態は良好で、画面上下辺中央の木部までの欠損以外には大きな損傷は存在しない。ただし、目立たない小欠損は画面全体に存在する。

また、過去の洗浄処置による損傷が画面全体に認められる。たとえばユデイトの顔の経年亀裂に注目すると、本来であれば鋭角な角を持つ縁がなくなり、亀裂の幅が不自然に太くなっている部分が散見される (fig.9)。また肌色が失われ下の地塗りが露出している部分もある。唇の赤い透明なグレースは、全体的に輪郭が曖昧になり、経年亀裂内に流れ込んでいる部分や (fig.10)、不自然に太くなった亀裂内から透明な物質が盛り上がっているのが認められる。これらは、過剰に用いられた溶剤によって絵画層の一部が溶解した後に再び乾燥した際に生じる現象であることから、ユデイトの顔は過去の洗浄処置で損傷を受けたと推測される。これらの過洗浄による損傷には、部分的に細かい補彩が施されている。またユデイトの顔に散見されるハイライトのような不透明な白色の絵具は、経年亀裂上に塗布されているので後世の加筆であろう (fig.11)。ホロフェルネスの顔にも同様の溶剤による損傷と白色の加筆が認められる。



画面左下角の灰色の欄干部分は絵具の質と亀裂の形状が周辺部のそれと異なり、広範囲なオーバーペインティングが施されているのが観察される。

ユデイトとホロフェルネスの顔の損傷や補彩は、紫外線下では周辺部よりやや暗く見えるだけで、画面左下角のオーバーペインティングは紫外線下で暗色に見えず、周辺部と同様の青緑色の比較的均一な蛍光が認められる (fig.2)。このことから、過洗浄、補彩、オーバーペインティング、そして現在紫外線下で青緑色の蛍光を発しているワニス塗布は古い時代の処置であったと推測される。

fig.9
fig.1のユデイトの左目、太くなった経年亀裂

fig.10
fig.1のユデイトの唇、亀裂内に流れ込んだ赤いグレース

fig.11
fig.1のユデイトの頬、白色の加筆

5-3. 絵画表面

クラナハが制作後にワニスを塗布していたのか、そのワニスがどのような成分と性質であったかは、この時代のオリジナルのワニスが残っているケースは極めて稀なため、クラナハの時代の資料においてのみ調査が可能であるが、その資料も乏しく詳細は明らかになっていない^[37]。

本作品には画面全体を覆う光沢のあるワニス層が存在するが、ワニス層下に補彩や加筆があるので後世に塗布されたワニスである。肉眼での観察では、ワニス層の透明性は高く、光沢も維持しており、わずかな黄変しか認められないため、状態は良好であるように見える。しかし紫外線下での観察では、ワニス層は全体的には比較的均一な青緑色の蛍光を発しながらも、細部を見ると斑らになっているのが確認できる。この不均一な部分を通常光で観察すると、ワニス層が溜まりを形成しているだけでなく、ワニス層内に絵

画層の経年亀裂とは異なる微細な亀裂が確認できる。これらの現象は、白濁したワニス再生のためにエタノールの蒸気を利用した処置を施された絵画作品に典型的である。このほかにも、ユデイトの唇の赤いグレイズ層の輪郭が曖昧になり、グレイズ層内に微細な亀裂が生じていることや (fig.10)、ワニス塗布の際に使われた刷毛や布の跡がまったく認められないなどのほかの現象からも、同様の処置による影響が推測される。

5-4. 保存状態の評価

本作品には比較的上質な素材がもちいられているため、技法上の問題による損傷は認められない。支持体の板がもつ性質から左上角がわずかに画面側に反っていることは地塗りや絵画層に決定的な影響は与えておらず、損傷要因とはなっていない。

過去の洗浄処置による絵画層の損傷は、約500年前に描かれた絵画作品としては比較的軽度といえる。なぜならば、ワニスは経年と共に黄変するため、西洋絵画においては一定の期間をおいて除去・再塗布されてきた歴史があり、その除去作業に使われるワニスを溶解する溶剤は絵画層も溶解しうる溶剤であるため、つねに損傷のリスクが伴い、実際に損傷を受けてきたからである。さらに、この除去作業によって溶解されたワニスを経年亀裂等を通して絵画層深部に浸透し、除去処置が繰り返されるたびに絵画層は溶剤に溶解しやすくなるため、オールド・マスターの絵画作品においては溶剤による損傷が確認されないケースのほうが少数であるともいえる。

同様にワニス層についても、ワニス溜まりを形成して微細な亀裂を生じてはいるが、現段階では透明性も高く、光沢も維持されており、黄変もわずかであることから、比較的良好な状態といえるであろう。

6. 今後の調査の可能性

クラーナハとその工房の絵画技法と制作過程については広範囲に及ぶ先行研究があり、詳細な調査結果が明らかになっている。本作においてさらなる調査を進められれば、その結果を先行研究と比較して、クラーナハの作品群中での本作のより明確な位置づけが可能となるであろう。そのために必要で実施可能と考えられる、サンプル採取を前提としない非破壊調査は、現段階では以下のとおりである。

- 1) X線写真：支持体の板の画面側の加工状態や鉛白を含む層の存在の有無の確認とそれによる肌色部の描画方法の解明、支持体と絵画層の内部の状態の解明
- 2) 赤外線写真：下描きと描き直し (Pentimenti) の有無とそれによる描画手順の解明
- 3) 実体顕微鏡調査：地塗りと絵画層構造の観察と保存状態 (損傷程度) のより詳細な調査
- 4) 蛍光X線分析：顔料の同定と、その結果 (顔料の質) から導き出される本作の依頼仕事としてのクラーナハの工房内での評価
- 5) 年輪年代学による測定：コンピュータ断層法などによる非破壊での測定に

よる樹種と年代の特定

以上のうち、1) から4) までは国立西洋美術館内で実施可能な調査であるが、5) に関しては、クラーナハの時代と活動地域のデータを有する専門機関での調査が必要である。

[1] ショイアルによるクラーナハ称賛は以下に収録されている。Heinz Lüdecke (Hg.), *Lucas Cranach der Ältere im Spiegel seiner Zeit. Aus Urkunden, Chroniken, Briefen, Reden und Gedichten*, Berlin 1953, pp.49-55.

[2] 「画家=事業家」という言葉は、以下の1994年の展覧会以来、クラーナハの呼称として定着したといっている。Claus Grimm (Hg.), *Lucas Cranach: Ein Maler-Unternehmer aus Franken*, Ausst. Kat., München, Haus der Bayerischen Geschichte, 1994.

[3] ここで想定しているのは、最新のCranach Digital Archive (<http://lucascranach.org/gallery>, 2018年12月時点)に登録された計14点のルカス・クラーナハ(父)による単身像の《ホロフェルネスの首を持つユディット》である。いっぽう、それらと重複するもの、しないものを含め、1978年のカタログ・レゾネ (Max J. Friedländer/ Jakob J. Rosenberg, *Lucas Cranach*, eng. trans., London 1978, pp.116f.)には、計13点の単身の《ユディット》が挙げられていた。なお、Cranach Digital Archiveは、クラーナハとその工房、および息子たちの絵画をめぐる美術史/技法/保存修復をめぐる諸情報を包括するデータベースとして、デュッセルドルフのクンストバラストとケルン応用科学大学が主導するかたちで2009年に始動した。2018年2月時点で180を超える美術館や関係機関がパートナーとなり、1,700点以上の絵画作品のデータ、15,000点以上のイメージ、約900点のアーカイブ資料が収められるにいたっている。国立西洋美術館も、本作を含むクラーナハ作品の情報および写真等を提供予定である。

[4] Max J. Friedländer/ Jakob J. Rosenberg, *Die Gemälde von Lucas Cranach*, Berlin 1932, p.66, no.192.

[5] P. Nathan/ F. Nathan, *Dr. Fritz Nathan und Dr. Peter Nathan, 1922-1972*, Zürich 1972, no.4. 詳しい来歴は後述するが、さきほど言及したドイツの前所蔵者が1960年代初頭に本作を入手したのはナタン画廊からである。ちなみに国立西洋美術館も、かつて1970年代から80年代にかけて、この画廊から継続的に絵画を購入していた。

[6] Max J. Friedländer/ Jakob J. Rosenberg, *Lucas Cranach*, eng. trans., London 1978, p.117, no.233.

[7] 以下のデータベースを参照。http://lucascranach.org/PRIVATE_NONE-P121

[8] ディキンソンの売立用資料より引用。Molly Dorkin, *Lucas Cranach the Elder: Judith with the Head of Holofernes, c. 1530*, Dickinson, Simon C. Dickinson Ltd., London 2017, p.10.

[9] *Ibid.*, p.13.

[10] これは本作品を含む作品群を購入するにあたり、国立西洋美術館で2018年7月4日に開催された平成30年度第1回美術作品購入等選考委員会において、購入選考委員のひとりを務めてくださった大高保二郎先生からご指摘をいただいた点である。ここに記して謝意に代えさせていただきます。

[11] Cf. Gunnar Heydenreich, *Lucas Cranach the Elder: Painting Materials, Techniques and Workshop Practice*, Amsterdam 2007, pp.42f.

[12] Dagmar Hirschfelder, “Dürers frühe Privat- und Auftragsbildnisse zwischen Tradition und Innovation,” in Daniel Hess/ Thomas Eser (Hg.), *Der Frühe Dürer*, Ausst. Kat., Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, 2012, p.108.

[13] なんら本格的には検証されていないが、クラーナハのユディット像がカテーナから影響を受けた可能性をわずかながら考慮していた研究は以下。Dieter Koeplin/ Tilman Falk (Hg.), *Lucas Cranach: Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik*, Ausst. Kat., Kunstmuseum Basel, 1974, p.418.

[14] Cf. Mark Evans, “Die Italiener, sonst so ruhmstüchtig, bieten Dir die Hand’ Lucas Cranach und die Kunst des Humanismus,” in Bodo Brinkmann (Hg.), *Cranach der Ältere*, Ausst. Kat., Frankfurt am Main, Städel Museum, 2007, pp.49-61; Elke Anna Werner, “Cranach und Italien: Künstlerische Transferprozesse und mediale Strategien kultureller Aneignung,” in Guido Messling (Hg.), *Die Welt des Lucas Cranach*, Ausst. Kat., Brüssel, Palast der Schönen Künste, 2010, pp.30-41. なお、こうしたイタリア美術との関係を問うた研究において盛んに議論されてきた問題のひとつが、クラーナハの横たわる裸婦の表現にジョルジョーネからの直接的な影響がありえたか否かということである。カテーナはジョルジョーネからじかに影響を受けた画家であり、1510年に同画家が若くして死んだのちにもその様式を引き継いだ。その意味でもクラーナハの絵画にカテーナのそれとある種の親近性を認めうなら、興味深い事柄かもしれない。

[15] Cf. Daniel Hess/ Oliver Mack, “Luther am Scheideweg oder der Fehler eines Kopisten? Ein Cranach-Gemälde auf dem Prüfstand,” in Wolfgang Augustyn/ Ulrich Söding (Hg.), *Original - Kopie - Zitat. Kunstwerke des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*, München 2010, pp.279-296.

[16] 以下の2例に代表される同一構図の二連画のことである。ルカス・クラーナハ(父)《マルティン・ルター》(FR312) 1528年、油彩/板、37.3×23.5cm、《カタリナ・フォン・ボラ》(FR313) 1528年、油彩/板、37.4×23.8cm、ともにハノーファー、ニーダーザクセン州立博物館；ルカス・クラーナハ(父)の工房《マルティン・ルター》(FR312A) 1528年、油彩/板、37.6×25.6cm、《カタリナ・フォン・ボラ》(FR313A) 1528年、油彩/板、37.7×25.7cm、ともにヴァイマル古典期財団。

[17] クラーナハは類型化した女性像を主題の差異を超えて複数の絵画に転用していた。その仕組みは、たとえば以下で検証されている。Susan Foister, "Mythologien. Quellen und Originalität," in Heinz Spielmann (Hg.), *Lucas Cranach: Glaube, Mythologie und Moderne*, Ausst. Kat., Hamburg, Bucerius Kunst Forum, 2003, pp.116-129.

[18] Friedländer/ Rosenberg, *op. cit.*, 1978には「パリスの審判」を主題とするクラーナハの絵画は計10点が挙げられている。そのうち、われわれのユディトと類似する姿の女性像が登場するのは以下の3点である（作者帰属の表記は最新のCranach Digital Archiveにもとづく）。ルカス・クラーナハ（父）（とその工房）《パリスの審判》（FR253）1528年、油彩／板、バーゼル美術館；《パリスの審判》（FR254）1528年頃、油彩／板、ニューヨーク、メトロポリタン美術館；《パリスの審判》（FR255）1530年、油彩／板、カールスルーエ州立美術館

[19] Werner Schade, "Das unbekannte Selbstbildnis Cranachs." in *Dezennium*, 2, 1972, pp.368-375; Koeplin/ Falk, *op. cit.*, p.578; Peter Gorsen, "Venus oder Judith? Zur Heroisierung des Weiblichkeitsbildes bei Lucas Cranach und Artemisia Gentileschi." in *Artibus et Historiae*, 1, 1980, pp.73f.; Veronique Bücken, "Heroinnen und Femmes Fatales im Werk von Lucas Cranach," in Guido Messling (Hg.), *op. cit.*, pp.56f.

[20] このように推測されるのは、クラーナハが《ホロフェルネスと食卓を囲むユディト》にフィリップ1世の肖像らしきものを描き込んでいるからである。以下を参照。Bodo Brinkmann (Hg.), *Cranach der Ältere*, Ausst. Kat., Frankfurt am Main, Städel Museum, 2007, p.202, no.45-46.

[21] 近年、「女のちから」の図像学をめぐる研究が増えてきているが、包括的な視野をもつとして、ここでは以下の研究を挙げるにとどめる。また「女のちから」とは概念的にやや相違があるものの、「女のたくらみ」(Weiberlist)という語が好んで使われることもある。Yvonne Bleyerveld, "Chaste, obedient and devout: biblical women as patterns of female virtue in Netherlandish and German graphic art, ca. 1500-1750," in *Simiolus*, 28, 2000-2001, 4, pp.219-250; Gabriele Kopp-Schmidt, "Neue Blicke – gefährliche Frauen," in Anne-Marie Bonnet/ Gabriele Kopp-Schmidt, *Die Malerei der deutschen Renaissance*. Schirmer/ Mosel 2010, pp.41-48.

[22] Cf. Yvonne Bleyerveld, "The Power of Women," in Anna Coliva/ Bernard Aikema (eds.), *Cranach: A Different Renaissance*, exh. cat., Rome, Galleria Borghese, 2010, p.76.

[23] *Ibid.*, pp.82-83.

[24] Kopp-Schmidt, *op. cit.*, p.46.

[25] Dorkin, *op. cit.*, p.14.

[26] Kurt Glaser, *Lukas Cranach*, Leipzig 1921, p.8. また、以下を参照。グイド・メスリング「クラーナハ——ヴィッテンベルクから世界へ」（伊藤麻衣訳）、グイド・メスリング、新藤淳責任編集『クラーナハ展——500年後の誘惑』TBSテレビ、2016年、17頁。

[27] Heydenreich, *op. cit.*, p.293.

[28] *Ibid.*, pp.289ff.

[29] *Ibid.*, p.298.

[30] *Ibid.*, p.43.

[31] 害虫による木材の損傷は、幼虫が木材導管内で成長した後外に出てくる脱出口（丸い穴）の形で確認できる。本作品の左辺上方縁のような害虫による導管に沿った形の損傷は、食害後に板が切断されるなど加工された場合にのみ露出する。

[32] Heydenreich, *op. cit.*, p.66; Mechthild Most, "Zur Maltechnik der beiden Cranach und ihrer Werkstatt: Ergebnisse der technologischen Untersuchung der Bildtafeln der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten," in Gerd Bartoschek (Hg.), *Cranach und die Kunst der Renaissance unter den Hohenzollern*, Ausst. Kat., Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, 2009, p.88.

[33] ヨーロッパブナ= Rotbuche (Fagus sp.)

[34] Heydenreich, *op. cit.*, pp.48-50.

[35] *Ibid.*, p.93.

[36] *Ibid.*, pp.168-169.

[37] *Ibid.*, pp.170-171.

Things Seen Thanks to a Small Judith – Report on the Survey
Conducted on the NMWA's Newly Acquired *Judith with the Head of
Holofernes* by Lucas Cranach the Elder

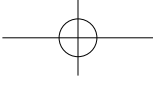
Atsushi Shinfuji, Chie Manabe

The NMWA purchased Lucas Cranach's the Elder's *Judith with the Head of Holofernes* during fiscal 2018. This panel painting thought to date to ca. 1530 is small in scale, measuring 37.2 cm x 25 cm, but has a reliable provenance and is in good condition. This painting also provides a compact yet colorful demonstration of the mature painting style of Lucas Cranach the Elder, a major German Renaissance painter. This article reports on the information gained from a basic survey of the work from both an art historical stance, and from a conservation and methods stance, while also exploring the possibility for future, multifaceted studies on the work.

Cranach was a court painter to the Elector of Saxony for nearly a half-century and is known to have been a pioneering painter-entrepreneur whose studio realized a mass production process for painted works. Paintings of Judith were one of the Cranach studio's hit products, and today more than ten examples of his work on the subject of Judith remain. The NMWA Judith is an unusually small example of this subject matter. It is thought to have been produced for the private collection of either a member of the aristocracy or a wealthy townsman. The inscriptions written on the backside of the panel suggests that this painting was handed down from the 17th century in the Waldeck family, then from the 19th century onwards in the Schaumburg-Lippe family. Then it was listed as in a private collection in 1932 in the catalogue raisonné of the artist produced by Max J. Friedlander and Jakob Rosenberg. However, the work spent the majority of the 20th century out of view, and this meant that it has been little studied in the modern era. With the exception of Werner Schade's evaluation of the work when it was put up for sale at TEFAF in Maastricht in 2017, there has been scant clarification of this panel painting's position within Cranach's oeuvre.

The panel's measurements are one of the sizes standardized by the Cranach workshop from the 1520s onwards, dubbed a Type B panel by Gunnar Heydenreich. The style for secular portraits dates back to the Netherlandish paintings of the latter half of the 15th century, a three-quarter view with landscape views seen through a window or door. The NMWA piece is based on this standard and shares expressive elements with some other Judith images by Cranach. The fact that this work reveals a sense of intimacy shared with a series of portraits painted on similarly sized panels, for example the *Katharina von Bora* (FR313) dated ca. 1528, suggests that further study is needed on this issue.

The short-haired image of Judith depicted in this work cannot be found in Cranach's other works on this subject. But, images of women with similar faces can be seen in the nudes depicted in three Judgement of Paris works (FR 253-255). It is generally believed today that Cranach's success at depicting images of Judith can be linked to political motivation, namely his response to the formation of the Schmalkaldischer Bund in 1531 by the Protestant camp. However, if we note that the NMWA Judith has a face that corresponds to the heathen gods depicted in the Judgement of Paris, then she acts not only as a symbol of political virtue, but also as an image of the seductive "power of women" who could-lead-her viewers into temptation. The stereotyped mass-produced images of women created by Cranach and his workshop thus cannot be grasped as a choice between Christianity/



paganism, virtue/pleasure and clothed/nude.

This work was painted on a panel approximately 1 cm in thickness, with several layers of chalk ground applied and then burnished. The painting layers were then made up of opaque paint layers and glazes, with the overall painting surface then coated with a glossy varnish. A good quality panel was used as the support medium, and there is a slight warping of the upper right corner towards the painting, and some insect damage on the left edge, but otherwise the painting is in relatively good condition. Other than several small losses, retouching or overpainting of the painting layer, there are also traces of excessive cleaning in the past with solvent, but that stayed within the lesser range of such cleaning on a work of this period. The varnish layer, like the painting layer, shows some damage by the cleaning agent, but it has little yellowing and has maintained its translucency.

Further information about this work will be gained by X-ray photography, infrared photography, survey by stereoscopic microscope, analysis under fluorescent X-ray, and dendrochronological analysis. Such studies will allow a comparison with earlier research across a broad range of areas and will help determine a clearer positioning of this painting with the overall oeuvre of Cranach and his workshop.

