

インスブルック宮廷教会の皇帝墓碑

—意匠をめぐる考察—

● 吉澤京子

はじめに

インスブルックの宮廷教会（Hofkirche）内の身廊中央に置かれた神聖ローマ皇帝マクシミリアン1世の墓碑は、皇帝が生前に建造を意図し1502年に着手されたが、16世紀末にようやく完成をみたモニュメントである^(註1)。

内陣に向かって拝跪する皇帝のブロンズ像を戴く石造の墓碑の周囲は豊かに装飾のほどこされた柵で囲われ、さらにそれを遠巻きにするようにして、等身大よりも大きな28体の漆黒のブロンズ立像が立ち並んでいる。これらの彫像は、一部例外はあるものの、ほとんどが皇帝の祖先や婚姻によってハプスブルク家と縁戚関係になった人々を表している。彫像の足元にはそれぞれの紋章盾が置かれ、台座に銘文が記されている^(註2)。彫像群は墓碑を3方からとり囲むように、身廊左右の列柱の柱間および身廊と内陣との間に置かれている。そのため、見学者が皇帝の生前の事績を表した24場面からなる白大理石のレリーフ連作（以下、「歴史画」と記する）を時系列的に追いながら墓碑の周囲を廻るとき、これら28体の彫像の前を2回にわたり通過することになる。かくして、宮廷教会身廊は皇帝の偉業を「見る者」が同時に皇帝の祖先たちに「見られる」という特異な空間を形成しているのである。

16世紀アルプス以北の葬送芸術としておそらくは最大規模をもつこの墓碑について、拙論では制作の経緯を簡単に振り返った後、意匠の特異性に目を向けて若干の考察を試みたい。

1. 墓碑制作の経緯

マクシミリアン1世が当初意図していた墓碑のイメージが1517年に印刷された木版画の大作『凱旋門』と緊密な関係をもつことはつとに指摘されている。オーバーハンマーが「インスブルックの墓碑は多分始めから巨大に計画され、その最も大きく拡大された段階で『凱旋門』の図像プログラムほぼ全体を含んでいたと思われるし、その反対の場合も十分にありうることである。」^(註3)と述べているように、両者は規模の上でもまたそこに組み込まれた図像プログラムの面でも壮大であった。強大な権力者が生前に自らの墓碑を大規模に作らせようとしたということにおいて、この墓碑はほぼ同時期にミケランジェロに委嘱されていたローマ法王ユリウス2世の墓碑ともしばしば比較される。ユリウスの墓が当初案では独立型墓碑（free standing tomb）の形をとっていたにもかかわらず、最終的には建物の内壁にはめ込まれる壁面墓碑（wall tomb）に帰着した点で、両者の意匠は全く別の道をたどることになるのであるが。

さて、マクシミリアンは、「40体ものブロンズ像が、つまり自らの先祖や親戚や彼の支配下にある領地の代表者、ならびにローマ皇帝やキリスト教の守護者たちが、自分を葬送するという一大記念碑」の建造を、「基本構想は自身で描き、その設計までも自分の手で行った」という^(註4)。ギルク・ゼッセルシュライバーがこのプロジェクトの責任者に選ばれ、当時のドイツの名だたる彫刻家、金工家が総動員されるような形で制作が始まったが、構想が余りにも巨大であり、また当初案にあった彫像への鍍金は財政事情から実現せず、皇帝が存命中に完成したのは11体ないし

19体のみであったという。ゼッセルシュライバーが1517年に世を去ると、その後をうけたニュルンベルクの鋳物師シュテファン・ゴドルが中心となって、各地の芸術家との作業が続けられた。

2. フローリアン・アベルの「原案」

墓碑のその後の制作過程を示す資料として、1560年頃の作とされるフローリアン・アベルの「原案 (Visierung)」は注目すべき存在である^(註5)。

方形の大理石レリーフを想定した8点の歴史画が上下2段を1組として隙間なくはめ込まれ、それらを縁どる枠は画面に比して幅が狭く、装飾モチーフとしては銘板を捧げ持つプットが表されているのと、台座部分に戦利品をモチーフにした文様が控えめに、フリーズ状に展開するのみである。本作品で目を引くのは、歴史画ゾーンの左右に配された対神徳を表す女性寓意像で、両者とも頭の上にイオニア式柱頭が描かれた「カリアティード」の姿をとっている^(註6)。

アベルの「原案」ではカリアティードが、建築意匠に警えるならばイタリアのバロック大聖堂のジャイアント・オーダーのごとく配されており、上下2段8場面のレリーフ部に対して大きすぎ、全体として著しくバランスを欠いている。結果的にこのカリアティードの意匠は廃されて、美徳の寓意は墓碑の上に、皇帝の傍らに座像として表現されることとなった。

むしろこの「原案」で重要と思われるのは、レリーフによる歴史画が墓碑の側面の殆どを占有している点であり、現存する墓碑の形態に直接の連続性をもつことである。これは、1562年にインスブルックにきたネーデルランド出身の彫刻家アレクサンダー・コリンが、アベル兄弟の死後、彼らの仕事を尊重しつつ継承したことに拠る。

マクシミリアン1世の墓碑には24場面にわたる歴史画が浅浮彫によって刻まれている。第1場面は教会の入口に対面する側の上段左上に位置し、それを起点として右方向へ向けて12場面が上段を一周し、第1場面の真下から第13場面が始まるかたちで、同様に下段を一周して完結する^(註7)。純白のレリーフは黒大理石の幅広の枠で取り囲まれており、モノクロームによる水平と垂直の構成は、墓碑全体に峻厳な印象をもたらしている。このような形態を我々はどのように理解することができるだろうか。次項では、西欧の他の地域や他のジャンルの作品にも目を向けながらこの問題を考えてみたい。

3. 墓碑の意匠—フランス、イタリアとの比較—

まずフランスに目を向けよう。16世紀を通じて歴代のフランス王の墓廟の構成要素として「小神殿」、「凱旋門」、「拝跪像」が挙げられ、世紀前半まではそれに「トランジ」が加わっていた。マクシミリアン1世と覇権を競ったルイ12世の墓廟（サン＝ドニ大聖堂）にはその典型が見られる。凱旋門の上部に王と王妃の拝跪像、アーチの下にトランジを置く形式である。同作品では建築モチーフの表面にカンデラブルム（燭台）などの初期ルネサンス的な浮き彫りが施されているが、フランソワ1世墓廟において文様は姿を消し端正なイオニア式の円柱がライトモチーフとなっている。両王の墓碑とも台座部分に、亡き王の輝かしい戦いぶりが浮彫で表されている。しかし歴史画が墓廟全体に占める割合は少なく、それ自体が主役になるほどのものではないのが通例である。

インスブルックの墓碑を同時代のフランス王のそれと比較すると、故人が拝跪像として表されている点、美徳の擬人像、戦闘場面の浮彫などが共通するものの、開放されたアーチを通して見る者の視線を、内部のトランジ像へ導きさらに墓廟の外へと通過せしめるフランス王の墓廟は、見る者の視線と導線を横方向に進めさせるインスブルックのそれとは、全く異質の空間理念に基

づいている。同時代にフランスやネーデルランドで刊行された建築論や装飾図案集の挿絵版画^(註8)に見られる墓碑の図案にも、イタリア・ルネサンス期の墓碑^(註9)から着想を得たものを想像力によって膨らませた装飾性に富む意匠が優勢であり、インスブルックの墓碑のような単純明快な箱形の墓碑やその直線的意匠は見出だせない。

ここで思い出されるのは、16世紀中葉に全ヨーロッパ的に見られた、金銀細工師たちによるイメージの国際的伝播である^(註10)。版画ないしは小型の什器類によって、意匠やイメージが迅速に運ばれ、自由に解釈され受容されていったことは、多くの作品によって証明されている。箱形の容器の周囲に浮き彫りによる物語場面をめぐらした作品として、筆者が注目するのはヴァレリオ・ベッリの『カテリーナ・デ・メディチの小箱』(1532年、ピッティ宮銀器博物館)である。ベッリの最高傑作ともくされているこの小箱は、銀による躯体に水晶板をはめ込む作りになっている。水晶板は裏側からインタリオの技法を用いて、箱の側面ではキリスト降誕の物語場面、蓋部分では新約受難伝の物語場面が精密に彫り込まれ、その彫琢面を隙間なく覆うように極薄の銀板が貼られているため、表側から見た場合、銀が光を反射してモチーフを浮き出させる仕組みになっている。側面におかれたドリス式円柱は重厚さを全体に対して与えており、本作品は、スケールが大きければそのままモニュメントとしても通用する堂々たる風格を持っている。

直接的な影響関係は証明できないものの、ベッリの作品に看取されるような、イタリア16世紀前半の古典主義的な意匠の反映をインスブルックの墓碑に見てとることは不可能であろうか。

結び

フォンテーヌブロー派の芸術やそこから派生していくネーデルランドの装飾版画が端的に示すように、イタリアから伝わったルネサンスの意匠は北方の地において、幻想的な曲線の多用や耽美的あるいは怪奇な傾向を強めていったことは事実である。しかしその一方で、インスブルックの墓碑のもつ単純明快で端正な趣は、北方においてなお、古典主義的な、同時代のデザインの潮流の最も洗練されたものを受け取った証しとみなすことができるのではないだろうか。

(注)

- (1) マクシミリアン1世の遺骸は、本人の遺志により、ウィナー・ノイシュタットに埋葬されている。したがってインスブルックの墓碑は、空墓 (Kenotaph) である。
- (2) ブロンズ彫像群の中にはアーサー王のような伝説上の人物や、東ゴート王テオドリクス、フランク王クローヴィスのように、西欧において紋章図が発生する12世紀以前の人物も含まれているが、それぞれの人物像と紋章図の検討は別の機会を待ちたい。
- (3) Oberhammer, "Das Grabmal des Kaisers", Innsbruck 1969; 佐藤直樹「神聖ローマ皇帝マクシミリアン一世の『凱旋門』における「エジプト象形文字の神秘」の図像学的解釈」、美術史133号、Vol. XLII No. 1、1993年、p. 12、注3より引用)
- (4) 勝國興「皇帝マクシミリアン1世—北方ルネサンス美術の大パトロン」、『世界美術大全集』第14巻、1995年、p. 11—12。
- (5) ウィーン美術史美術館所蔵、Inv. Nr. KK4971。Frenzel, Monika, "The Cenotaph of Emperor Maximilian I in the Innsbruck Court Church", Innsbruck 2003, p. 5; Maximilian I. Triumph eines Kaisers/Herrscher mit europäischen Visionen, Ausstellungskatalog, Innsbruck 2005—2006, p. 76参照。
- (6) カリアティードはコルネリス・フローリスやデ・フリースらによる16世紀の装飾版画にしばしば姿を現し、凱旋門形式の墓碑の中に用いた意匠も見られる。

Janet S. Byrne, "Renaissance Ornament Prints and Drawings", New York 1981, p. 69-72.

(7) インスブルックの墓碑の歴史画の主題は以下の通り。

(上段) 1. 1477年のヘントにおけるマクシミリアンとブルゴーニュのマリアの結婚

2. 1479年のギヌガット近郊におけるフランス軍に対する勝利

3. 1492年のアラス征服

4. 1486年のマクシミリアンのローマ王としての戴冠

5. 1487年のカッリアーノの戦いにおける、大公ジークムントの勝利

6. 1490年のウィーン進軍

7. 1490年のシュールヴァイセンブルク占領

8. 1493年の皇帝の娘マルガレーテの帰還

9. 1493年のクロアチアからのトルコ軍退却

10. 1495年の対仏同盟

11. 1495年のルドヴェーイコ・スフォルツァへのミラノ封土授与

12. 1496年のフィリップ美公とスペイン王女フアナの結婚

(下段) 13. 1504年のレーゲンスブルク近郊の戦い

14. 1504年のクーフシュタイン要塞占領

15. 1505年のゲルデンランド公爵の服従

16. 1508年のカンブレ同盟

17. 1509年のパドヴァ、ヴィチエンツァ、フォルリ、ブレッシャの服従

18. 1512年のマッシミリアーノ・スフォルツァのミラノ帰還

19. 1513年のギヌガットにおける2回目の対仏勝利

20. 1513年の上記の戦闘後、テルアヌにおける英国軍と皇帝軍の合流

21. 1513年のヴィチエンツァ近郊におけるヴェネツィアとの戦い

22. 1514年、マラーノ近郊のヴェネツィアの要塞の占領

23. 1515年、ウィーンにおけるオーストリアとボヘミアの二重婚約

24. 1516年のヴェローナ防衛

(8) Jacques Androuet Du Cerceau, "Seconde livre d'architecture", Paris 1561 ; Hans Vredeman de Vries, "Grafmonumenten...", 1563 Antwerpen 等。

(9) イタリア・ルネサンスの墓碑には大きく見て2つのタイプがある。一つは壁面に石棺と建築構造を垂直に積み上げていき故人の生前の姿を全身像または胸像で置くもの、もう一つは台形の棺の蓋の上に、故人が仰向けに横たわるかあるいは上半身を据じて頬杖をつく姿で表されるもの（前者の例としてアントニオ・ポッライウォーロ作法王シクストゥス4世の墓碑、後者の例としてアルフォンソ・チッタデッラに帰せられるマントヴァ侯爵フランチェスコ・ゴンザーガの墓碑の図案）である。

(10) 岩井瑞枝氏は「フランスのマニエリスム美術」の中で次のように述べている。「16世紀中葉は、金銀細工の黄金時代であり、版画家でもあった金工家による、奇想的な意匠を刻んだ版画の黄金時代であった。……それらの装飾的意匠は版画を通じて広く伝播し、いわば全ヨーロッパに共有されている。」（『世界美術大全集』第15巻、1996年、p.185）