

ファイト・シュトース 《聖ゼーバルト教会磔刑像》 ——注文の背景をめぐって——

藤井 泉

1. はじめに

ファイト・シュトース (Veit Stoß, ca.1450-1533) は 16 世紀、主にクラクフとニュルンベルクで活動した彫刻家である。1503 年、財政難に陥ったシュトースは証書の偽造を行い逮捕された⁽¹⁾。そして両頬に焼き印を押されるという刑罰を受け、市外への移動を禁止された。1506 年にニュルンベルク市参事会がまとめた名簿には、シュトースについて「落ち着きのない、救いようのない市民で、市参事会と一般市民を不安に陥れた」⁽²⁾と記されている。このことから、当時のシュトースが社会的に地位の低い、徳の低い人物として見られていたことがうかがえる。

しかし、彼が制作した作品数を「クラクフ滞在期 (1477 年～1496 年)」、「ニュルンベルクへの帰還から逮捕、受刑まで (1497 年～1506 年)」、「公的権利回復後から死去まで (1507 年～1533 年)」の 3 つの時期に区分して数える⁽³⁾と、それぞれ 11 点、8 点、12 点⁽⁴⁾と、逮捕の前後で制作数は変化していないことがわかる。また注文主に関しても、逮捕を受けて、社会的地位が高く権威のあるパトロンからの注文が減ったわけではない⁽⁵⁾。それだけではなく、結論から先に述べるなら、逮捕後にシュトースが受けた注文作品のいくつかは何度も修復を受けながら今日まで人々に親しまれている。つまり、シュトースの作品は作者の社会的な評価と関係なく扱われている。これはどのような理由によるものなのだろうか。

罪人であるシュトースが、その後も変わることなく注文を受け続けた理由については、これまで 3 つの要因が考えられてきた。1 つ目が、シュトースの要求する制作費が安価だったのではないかとする説で、これはケンピンスキが《聖パウロ》像について記述した際に言及している⁽⁶⁾。2 つ目が、ニュルンベルク市参事会がシュトース

に対して厳しい評価をする一方で、マクシミリアン1世のように、高位にある人物が引き続きシュトースを支持したと言う見方である⁽⁷⁾。詳しくは3章にて述べるが、マクシミリアン1世はシュトースの権利回復後、《ティロルとケルンテンの女公爵エリザベート》などの2像を注文している。そして3つ目が作品自体が作者本人に関係なく評価されていたのではないかとする説である。デトロフはシュトースの優れた芸術性について、デューラーがそれを認めていたことを指摘している⁽⁸⁾。本稿では、シュトース作品の注文主や制作費用、社会的評価について、同時代の彫刻家ティルマン・リーメンシュナイダーの場合とも比較しながら考察する。

2. 《聖ゼーバルト教会磔刑像》の注文

シュトースの作品が同時代の人々から高く評価されていたことを示す一例が《聖ゼーバルト教会磔刑像》、別名《ヴィッケルの磔刑像》である⁽⁹⁾。この磔刑像は1520年、同じニュルンベルク市内の聖母マリア聖堂のために制作され、1663年に聖ゼーバルト聖堂の聖歌隊席祭壇に移設された。この時、左右に配置される《嘆きのマリアと使徒ヨハネ》の2像も同時に聖母マリア聖堂から移されてきた。これらは1506年から1507年にかけてシュトースが制作したものである。

1904年になって、磔刑像の背中の空洞から紙片が見つかった。そこには、ところどころ判読出来ないものの、制作者と注文主についての記述が見られる⁽¹⁰⁾。紙片によれば、磔刑像は1520年7月27日に、アウグスティン・ティヒテルの援助を受けたニコラス・ヴィッケルによって寄進され、シュトースによって制作され、ニュルンベルクに置かれた。価格についての記述部分は判読不能である。

ヴィッケルに関しては、シュトースの事件について裁判がなされた1507年に、その証人として召喚された記録が残っている⁽¹¹⁾。ティヒテルはヴィッケルの義理の息子であり、1527年には強い権力を有する銅商人のグループに属していた⁽¹²⁾。

聖ゼーバルト聖堂と聖母マリア聖堂との関連について、原田は、聖ゼーバルト聖堂が、大きさや外観の類似性から聖母マリア聖堂とともに、双子の姉妹の聖堂とも言われていることを指摘している。またその上で原田は、この聖堂が、しばしば聖母マリ

ア聖堂よりも重要な政治的機能を果たしたことについても言及している⁽¹³⁾。たとえば聖ゼーバルト聖堂は、フリードリヒ3世やマクシミリアン1世といった神聖ローマ皇帝がニュルンベルクを訪れた際には最初に訪れる聖堂であった。同時代の彫金師ペーター・フィッシャーは、ここで市参事会の依頼を受けて10数メートルの高さにも及ぶ《聖ゼーバルトの墓》を制作している⁽¹⁴⁾。

このようにして、《聖ゼーバルト教会磔刑像》は当初ヴィツケルという個人から依頼を受け制作された後、より政治的価値の高い聖堂に移された。このことは、この作品の世間的な評価が高かったことを示唆している。

3. シュトース作品の注文状況と制作費用

シュトース最初の大作にして最高傑作とされているのが、彼がクラクフで制作した《聖母マリア聖堂主祭壇》である⁽¹⁵⁾。これは、地震によって損壊した聖母マリア聖堂の主祭壇に代わるものとして、クラクフに滞在するドイツ人コミュニティから市参事会を通じて、王室へと要請されたものである⁽¹⁶⁾。この祭壇は1477年から12年かけて完成された。彫刻はシュトースの工房が請け負っており、その他にも彫金師や鋳物師、指物師や画家がそれぞれ制作に携わっている。完成までにかかった費用は総額2808フロリンであった。この祭壇を制作するまでのシュトースの活動は詳しくは分かっていない。しかしニュルンベルクに滞在するシュトースがわざわざクラクフの有力者によって招聘されたことから、彼の作品が社会の中ですでに一定の評価を得ていたことがうかがえる。1485年には、クラクフ市の記録に以下の文章が残されている。

市は芸術家に対して「聖母マリア聖堂の偉大な祭壇に表され、その仕上げに示されつつある彼の徳と芸術」を評価して免税した⁽¹⁷⁾。

また、シュトースは1484年にクラクフ市画工ギルドの代表に選出され、以降1499年にニュルンベルクに帰るまでに合計3回選出されている⁽¹⁸⁾。このように、《聖母マリア聖堂主祭壇》の制作によってシュトースはクラクフでさらに高い評価を得た。

1499年、ニュルンベルクへ帰還した後の最初の作品が《フォルカマーの記念碑》である⁽¹⁹⁾。これはニュルンベルクの市参事会で会計をつとめていたパウル・フォルカマーによる注文である。イエス・キリストの生涯の3場面が表される両端下部には、レリーフを見上げるようにして寄進者であるフォルカマーとその家族の小像が彫られている。このことから、この記念碑はフォルカマーが家族のために個人的に注文したと考えられている⁽²⁰⁾。

1505年から10年の間には、《ハイリヒ・ガイスト・シュピータル（聖霊施療院）の磔刑像》が制作された⁽²¹⁾。この聖霊施療院は貧困層の治療や高齢者の介護などを担っていた施設である。シュナイダーによれば、この磔刑像は施設の中央に置かれ、訪れた人々が礼拝できるようになっていた⁽²²⁾。この作品も《聖ゼーバルト教会磔刑像》と同じく、何度も塗装し直され、修復されてきた。

1517年から翌年にかけて、シュトースは聖ローレンツ聖堂内の《ロザリオの受胎告知》を手がけた⁽²³⁾。これは、聖ゼーバルト聖堂の聖堂後見人をしていたアントン・トゥーハーの依頼によるものである。アントンは聖ローレンツ聖堂の主任司祭ローレンツ・トゥーハーの従兄弟であり、またその次の司祭シクトゥスの兄であった。原田はこのような血縁関係から、アントンが聖ローレンツ聖堂へ寄進する彫刻の制作を依頼したと推察している⁽²⁴⁾。この作品の詳細な注文書は残されていない。しかし、トゥーハー家の1517年の家計簿に記載された文章から、トゥーハー家がシュトースに制作を依頼したことが読み取れる⁽²⁵⁾。《ロザリオの受胎告知》は総額500グルデンかけて制作された。完成した1518年には、アントンからシュトースへ426グルデンが支払われたことが分かっている。

1520年から1523年にかけて《バンベルク祭壇》が制作された⁽²⁶⁾。この作品はシュトース最晩年の大作として知られている。この祭壇は、当時のカルメル会修道院長であり、シュトースの息子であったアンドレアスによって依頼されたものである。完成した祭壇の取り扱いに関する注意書きには、

法学博士で修道院長であるクラクフ生まれの修道士アンドレアス・シュトースは、1523年、彼の父ファイト・シュトースに新たな板絵を制作させた⁽²⁷⁾

と記載されている。この祭壇は400グルデンの支払いを約束されて制作されたが、シュトースはこのうちの158グルデンしか受け取れなかった。1525年、ニュルンベルク市は宗教改革の流れを受けてプロテスタントの立場を取ることを決定する。このため、カトリックの立場にあったカルメル修道会は解散となり、修道院長のアンドレアスも市外へ追放されることとなった。祭壇は市参事会の所有となり、シュトース親子はたびたび残金の支払いを参事会に要求する。しかし、市参事会は支払うよりも祭壇を作者本人に返還することを選んだ。この争いは、作者であるファイト・シュトースが亡くなった後も、さらには息子のアンドレアスが没した1540年以後も続き、最終的に遺族へ返還されてバンベルク大聖堂に移設されることになった⁽²⁸⁾。

少し時代は遡るが、注文主について特徴的な点を持つのが《ティロルとケルンテンの女公爵エリザベート》と《ツィンブルギス・フォン・マゾーヴィエン》の2点のブロンズ像である。これは、1506年に証書偽造に関する裁判のやり直しによってシュトースの公的権利を回復させたマクシミリアン1世の注文によるものである。ケンピンスキは、注文は皇帝から直接来たものか、人文学者のヨーハン・シュタビウスを通じてなされたものだと推測している⁽²⁹⁾。木彫を主に取り扱っていたシュトースはブロンズ像を制作するにあたって、鑄造ギルドの職人たちに助力を求めた。しかしギルドの職人たちは、鑄造の職業資格を持たないシュトースに反発した。この問題解決のため、市参事会はシュトースにブロンズの人物像を彫ることを特別に許可し、それについて以下のように職人たちに説明した。

ファイト・シュトースに、彼が作った型から像を鑄造することができるように今回だけ許可した。さもなければ皇帝の大いなる不興を招きかねないためである⁽³⁰⁾。

この記述からは、シュトースがマクシミリアン1世から高く評価され、作品の注文を受けていた様子がうかがえる。これらのブロンズ像はマクシミリアン1世の墓標のために制作されたが、完成には至らず、制作費用も判明していない。

この他に制作費用が判明しているものとして、《シュヴァーツの教区聖堂の祭壇彫刻》、および《聖パウロ像》が挙げられる。これらは現存していないものの、シュヴァーツの作品は制作に1166フロリンかかったという領収書が残されており、聖パウロ像は17フロリンで制作されたことが分かっている⁽³¹⁾。ただし、後者に関しては、あまりにも金額が低いため、研究者の間でも多くの議論が交わされた。今日では、手がけたのは作品の一部のみであり、それに対する代価であろうと推測されている⁽³²⁾。

4. リーメンシュナイダーとの比較

これまでシュトースの作品について注文と制作費用、および社会的評価の観点から確認してきた。中でも制作費用については、金額の妥当性を確認するためにも他の彫刻家との比較が必要である。本節では、同時代の同じ菩提樹彫刻家、リーメンシュナイダーの作品との簡単な比較を試みる⁽³³⁾。

リーメンシュナイダーによって1490年から1492年にかけて制作されたのが、ヴェルツブルクの聖母マリア礼拝堂のための人物像、《アダム》と《エヴァ》である。これはヴェルツブルク市参事会によって注文され、大きさや形態、支払いについて細かい取り決めがなされた。支払いは110グルデンが約束され、出来映えが良かったためにさらに10グルデンが支払われることとなった。この直後、同礼拝堂内陣を飾るための彫像制作が決定され、リーメンシュナイダーは1500年から1506年にかけて計14体の彫像を制作した。これらは1体につき10グルデンが支払われた⁽³⁴⁾。

1496年に、ヴェルツブルクの司教ローレンツ・フォン・ビブラは、前任者のルドルフ・フォン・シェーレンベルクの墓標を注文する。構図については細かな取り決めが交わされ、リーメンシュナイダーは報酬として250グルデンを受け取った⁽³⁵⁾。

《ヴィンツハイムの12使徒の祭壇壁》は、1509年に寡婦のエリザベート・バクナップによって注文され、ヴィンツハイムの聖キリアン教区聖堂に寄進された。ほとんど彩色されていない同作に対して、リーメンシュナイダーは75グルデンを受け取った。3年後の1512年にこの作品は画家のヤーコプ・ミュールホルツァーによって彩色され、100グルデンが画家に支払われた⁽³⁶⁾。このことから、当時は彫刻よりも彩色の方が

重視され、支払いが高額であったことが分かる。

ビブラは1515年、自身の墓標の制作をリーメンシュナイダーに依頼する。完成時にはすでに死亡していたビブラだが、この墓標には277グルデンが支払われた⁽³⁷⁾。

マイトブロンの《嘆きの群像》については、詳細な情報は残っていない。しかし、1526年に、マイトブロンの修道院から石像に対して11グルデンが支払われたという記録が残っており、これが《嘆きの群像》の一部だと推測されている⁽³⁸⁾。

以上のような、リーメンシュナイダー作品をめぐる注文主とその要求金額の状況を、シュトースのそれと比較すると、明らかにリーメンシュナイダーの方が、要求する価格が低いことがわかる⁽³⁹⁾。もちろん、ヴィンツハイムの祭壇壁の例からも推測されるように、彩色が金額に大きく影響を与えていた可能性は考慮しなければならない。しかし、シュトースの聖パウロ像の代価17フロリンが小額と判断されているのに対して、リーメンシュナイダーは10グルデンで同じような像の制作を請け負っている。また注文主という観点から比較すると、シュトースが有力な個人から、または聖堂運営者や皇帝からの依頼を受けていたのに対して、リーメンシュナイダーはシュトースの経歴に見られない、市参事会そのものからの注文を受けていることが分かる。

5. おわりに

最後に、罪人であるシュトースが、その後も作品数の上では変わることなく注文を受けていた理由について考察したい。まず、「はじめに」で記した第1の要因について述べる。この、シュトースに対する注文が、同時代の作家と比べて価格が低かったのではないかという点については、第4章において、彫刻家リーメンシュナイダーとの比較によって検討した。シュトースが彩色彫刻を主に請け負っていたのに対して、リーメンシュナイダーは主に彩色より安いモノクローム彫刻を手がけていたということも考慮しても、シュトースへの注文が他と比べて安価だったという事実は確認出来ない。従って、安価ゆえに注文数が減らなかったという説は肯定できない。

次に第2の要因についてである。ニュルンベルク市は帝国自由都市であった。しかし、カール4世は即位後第1回目の帝国議会をニュルンベルクで開くよう定めるなど、

市と皇帝との関係は良好であった。とはいえ、マクシミリアン1世が1506年にシュトースの公的権利を回復した際には、皇帝は市参事会の決定を覆してシュトースを擁護している。このことから、ニュルンベルク市で罪人として扱われるシュトースに対して皇帝が救いの手を差し伸べることによって、皇帝が自らの権威を示したのではないかとも考えられる。しかし、その一方で、市参事会員でもあったヴィッケルが《聖ゼーバルト教会磔刑像》の制作をシュトースに依頼したことなど、この仮説を否定する事実もあり、今後も検討を重ねる必要がある。

最後に、ただ純粹に、シュトース作品の持つ芸術性が人々に受け入れられたのではないかという、第3の見方についても触れておく。ヴァザーリの『芸術家列伝』には、シュトースの制作した聖ロクス像について「精巧この上ない技術を駆使し……これほど素晴らしいものは他に見られぬほどである⁽⁴⁰⁾」との賛辞が述べられており、シュトースの芸術について同業者からの高い評価の一端がうかがわれる。しかし、ヴァザーリはこの作品をフランス人の工匠ヤンニのものとして認識しており、シュトースの名前はその著作に挙げられていない。このように、シュトースの作品を肯定的に評価する言説も見られるものの、社会の中で彼の作品が高く評価されていたと断定することもまた難しい。

本稿では、罪人となった後もシュトースが注文を受け続けた理由については、まだ考察すべき課題が多く残されていることを確認するにとどめ、それぞれの要因については、今後もさらに検討を重ねていきたい。

註

(1) シュトースは1502年に織物産業に対して投資し、これに失敗して多額の負債を抱えていた。Dettloff, Ks. Szczęsny, et al., ed., *Wit Stwos, Ołtarz Krakowski*, Warszawa, 1951, S. 28.

(2) Loßnitzer, Max, *Veit Stoß. Die Herkunft seiner Kunst, seine Werke und sein Leben*, Leipzig, 1912, S. 104.

(3) シュトースの制作作品数については以下に掲載の年表から算出した。

Sadkiewicz, Jan, “Wit Stwos - życie i twórczość”, Nowakowski, Andrzej, ed., *Blask*, Krakow, TaiWPN UNIVERSITAS, 2011, pp. 126-133.

(4) Cf. Nowakowski, Andrzej, *op. cit.*; Schneider, Ulrich, “Wickerlscher Kruzifix”, Kahsnitz,

Rainer, hrsg., *Veit Stoß in Nürnberg: Werke des Meisters und seiner Schule in Nürnberg und Umgebung*, München, Deutscher Kunstverlag, 1983, S. 351-353.

(5) Cf. Baxandall, Michael, *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, Yale University Press, 2008; Loßnitzer, *op. cit.*; Nowakowski, *op. cit.*; Schneider, *op. cit.*

(6) Cf. Kępinski, Zdzisław, *Wit Stwosch*, Warszawa, 1981, S. 80.

(7) Kępinski, *op. cit.*, n. 6. S. 81.

1514年に、シュトースは皇帝の依頼を受けて作品を制作している。

(8) Dettloff, *op. cit.*, n. 1, S. 87.

また、デトロフは《聖マリア祭壇》制作によってシュトースの彫刻家としての地位が確立されたことを指摘している。

(9) Schneider, *op. cit.*, n. 4, S. 277-283.

(10) »Jhs Maria / Adi 27 Juliy 1520 jar / ist dieser got auff gericht / durch Nicklos Wickel zw / Nurunberg mit helff augg / tichtl und ist gemacht / von veit stoß zw nurunberg kostet (Rest der Zeile unleserlich) / …39 (Rest der Zeile unleserlich)« Schneider, *op. cit.*, n. 4, S. 281.

(11) *ibid.*, p. 281.

(12) *ibid.*

(13) 原田晶子「後期中世ニュルンベルクにおける教区聖堂の社会的機能——内陣中央に置かれた寄進物件からの一考察」『史論』57号、東京女子大学学会史学研究室、2004年、24-43頁、とくに24頁。

(14) 原田前掲論文参照。

(15) Dettloff, *op. cit.*, n. 1, S. 27-28.

(16) Dettloff, *op. cit.*, n. 1, S. 27.

(17) *ibid.*

(18) Nowakowski, *op. cit.*, n. 3, pp. 122-123.

(19) Baxandall, *op. cit.*, n. 5, p. 269.

(20) *ibid.*

(21) Schneider, *op. cit.*, n. 4, S. 126, S. 122-128.

(22) Schneider, *op. cit.*, n. 4, S. 126.

(23) 関連文献は以下の通りである。五十嵐節子「ファイト・シュトース『天使祝詞』の一解釈」『美学』49巻3号、1998年、13-24頁。原田前掲論文。

(24) 原田前掲論文、32頁。

(25) 原田前掲論文、33-34頁。

- (26) Cf. Baxandall, *op. cit.*, n. 5, p. 274; Bräutigam, Günther, “Ehemaliger Hochaltar der Karmeliterkirche in Nürnberg”, Kahsnitz, *op. cit.*, 1983, S. 333-350.
- (27) Schneider, *op. cit.*, n. 4, S. 344.
- (28) 《バンベルク祭壇》制作後の経緯に関しては以下を参照した。元木幸一「ある芸術作品の運命——ファイト・シュトース『バンベルク祭壇』後日譚 一五二三年から一五四三年まで」『山形大学紀要、人文科学』13巻1号、1994年、1-28頁。
- (29) Kepinski, *op. cit.*, n. 6, S. 81.
- (30) *ibid.*
- (31) *ibid.*
- (32) *ibid.*, S. 80.
- (33) ローゼンフェルト、カルデン『リーメンシュナイダーとその工房』（溝井高志訳）、文理閣、2012年。
- (34) ローゼンフェルト前掲書、46-50頁、130-131頁。
- (35) ローゼンフェルト前掲書、56-57頁。
- (36) ローゼンフェルト前掲書、96-101頁、155頁。
- (37) ローゼンフェルト前掲書、110-114頁、162-163頁。
- (38) ローゼンフェルト前掲書、115-120頁、164頁。
- (39) 15世紀の北ヨーロッパではフロリンはグルデンとも呼ばれていた。しかし、その後の両貨の価値については変動も大きく、厳密な考証が必要である。今後の課題としたい。
- (40) ヴァザーリ研究会編『ヴァザーリの芸術論 「芸術家列伝」における技法論と美学』（佐々木英也訳）、平凡社、1980年、115頁。