

Title	ハンス・ホルバインの「死の舞踏」
Sub Title	Zum Totentanz Hans Holbeins d. J.
Author	海津, 忠雄(Kaizu, Tadao)
Publisher	三田哲學會
Publication year	1966
Jtitle	哲學 No.49 (1966. 12) ,p.1- 18
JaLC DOI	
Abstract	Die erste Ausgabe von Hans Holbeins d. J. Totentanz, 1538 in Lyon, besteht aus 41 Holzschnitten in kleinem Format (6.5:5 cm), die vom Holzschneider Hans Lutzelburger in Basel spätestens anfangs 1526, seinem Todesjahr, ausgeführt worden sind. Holbeins Entwurf entstand vermutlich in den Jahren 1524/1525. Sein Grundgedanke stammte aus den volkstümlichen Totentänzen des 15. Jahrhunderts, die die Entführung der Lebenden durch die tanzenden Toten schildern. Vor Holbein lagen beide Basler Totentänze, die klosterlichen Wandbilder aus dem 15. Jahrhundert, die der Künstler wahrscheinlich gleich nach seiner Ankunft in Basel, 1515, sah. Unmittelbar vor Holbein, zwischen 1515 und 1520, entstand der Berner Totentanz, den Niklaus Manuel Deutsch an die Gartenmauer des damaligen Dominikaner-Klosters gemalt hatte. Holbein gestaltete die vor seiner Zeit geschaffenen volkstümlichen Formen des Totentanzes um und erneuerte sie. Mit der Genrehaftigkeit, die Holbeins Totentanz bezeichnet, wird das Schicksal der Menschen, die der Tod mitten in ihrem Leben und ihrer Tätigkeit überrascht, um so reiner betont. Der heimliche Beweggrund dieses Totentanzes ist das persönliche Todeserleben des Meisters, das von den Frühwerken wie dem Bild des toten Christus, den der Künstler 1521 zu einer grausigen Leiche gestaltete, über unseren Totentanz in die späteren Bildnisse einströmt und dessen Verinnerlichung wir von Werk zu Werk verfolgen können.
Notes	
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00150430-0000049-0001

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the Keio Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

ハンス・ホルバインの「死の舞踏」

海 津 忠 雄

1515年、故郷アウグスブルクを出てバーゼルへ来た17才の若きハンス・ホルバインはその頃すでに練達した芸術的手腕をもっていた。その年の暮から翌1516年春までの間に彼は所有者の依頼を受けてエラスムスの「愚神礼讃」の一巻に挿絵を描いたのだが、それは未熟な丁稚の仕事ではなく、すでに立派に成熟した芸術家の業であった。ホルバインは最上の意味において早熟であったのである。されば人間成長の過程における一切の限界を超越して、彼は二十才代のなかばにしてすでに死と真向から対決する芸術家でありえた。15世紀末から16世紀中葉にかけて一般にドイツ美術は死と対決する芸術であった。しかしホルバインはこの点ではデューラー、グリュネヴァルト、ハンス・バルドゥングなどの同時代の先輩に少しも引けはとらない。

わがホルバインの父はアウグスブルクの画匠ハンス・ホルバインであった。この人は、1464年以後アウグスブルクの記録に出てくる皮革商ミヒェル・ホルバインを父とし、アンナ・マイヤを母として——彼女の一族中に画家ハンス・マイヤがあり、彼女によってホルバインの家系に芸術家の血が流れはじめた——1465年頃アウグスブルクで生まれ、ウルムの芸術圈の中で、とくに彫刻家ミヒェル・エアハルトとの交際において芸術的に成長し、1490年頃から独立した画家として活躍した。無名の女との結婚によって後年父と同様に画家となった二人の息子アンブロジウスとハンスを得た。父のホルバインはとくに祭壇画などの教会芸術に多くの名作を遺した

が、そこに描かれる人物に利用するために身边的人々の肖像スケッチをよく行った。ベルリンとバーゼルの Kupferstichkabinett (銅板画室などの訳名は実状に合わない) がそれのとくに貴重な蒐集を持っている。そのうちの一つ、父のホルバインが二人の息子を写した素描がベルリンにあり、銘文によれば、1511年にハンスは14才であった。アンブロジウスは3才ほど年長と見える。ところで、子のハンス・ホルバインが最晩年の様式をもって描いたフィレンツェ (ウフィツィ) の素描肖像の上には何者かの手によって IOANNES HOLPENIVS BASILEENSIS/SVI IPSIVS EFFIGATOR AE. XLV と記されている。ホルバインは1543年10月7日から同年11月29日までの間に45才をもってロンドンで消えるが如く世を去った。これらのことから彼は1497年末にアウグスブルクで生まれたと考えられる。

若きホルバインはその父以上に多才な芸術家であった。祭壇画、ガラス絵画稿、そしてほかならぬ肖像画においても彼は父の芸術的才能の後継者であった。今日なお父の晩年作であるか、子の初期の作であるかを決定しかねている肖像画があり、極端な例ではダルムシュタットにある1515年の若い男の肖像の如きは過去100年間父のハンス、アンブロジウス、子のハンスの間を動揺し続け定まるところを知らぬ有様である。しかし父の視野にはほとんど入らず、若きハンスがそこで彼の独自の才能を発揮すべきいくつかの分野がある。その一つはルツェルンのヘルテンシュタインハウスやバーゼルの市役所大会議室の壁画の如き建築装飾である。若きホルバインはスイスの真に明眉な自然の風景に対してほとんど消極的な関心しかもたなかったかのように、デューラーやグリュネヴァルトと比較してみても、彼の芸術においては風景描写は極く軽い役しか割りふられていない——その例外をわれわれは後に「死の舞踏」の中で見るとは——それに反して建築装飾の分野においては彼はあたかも隠れた建築家であった。彼は驚くべき構成力をもって建築の線的構築に執心し、彼のすぐれた彩管は建築物の壁面に新たな美しい建築物の仮象を増築するのであった。それ

と、若きホルバインの版画家としての能力は無関係ではなかった。版画家としてのデューラーの名と直接に結びついて思い浮べられるものは大判のキリスト受難図、マリアの生涯、黙示録など、それ自体独立した芸術作品である一枚刷版画であるが、それに対してホルバインの大部分の版画はバーゼルの出版業者のために行なわれた、書物の扉や最初のページの飾り枠、イニシアル、本文のカットと挿絵、出版者の商標など、書物の装飾であった。この仕事はすでに1516年秋より現われ、共にバーゼルにあって技を競った兄アンブロジウス・ホルバインはこの分野でも好敵手であった。アンブロジウスは弟ハンスに勝るとも劣らぬ芸術的才能をもっていたが、1519年夭折してしまった。バーゼル市民は今なお彼のために追惜の涙を落さんばかりである。その年の9月25日ハンスはバーゼルの画家組合ツーム・ヒムメルに登録された。それから1526年秋最初のイギリス旅行へ発つまでの7年間に彼が行った版画の数は、A. H. シュミートの調査によれば、実に1,300点の多くを算えるという。「死の舞踏」は実はこの中に含まれるのである。

若きホルバインの「死の舞踏」は1538年リヨンのメルシヨール・トレクセルらの手で初版が出版された (*Les simulacres et historiees faces de la mort*, Melchior et Gaspar Trechsel, Lyon 1538)。これは木版彫師ハンス・リュッツェルブルガーによって完成された41点の木版画から成っている。ホルバインの版下絵は遅くとも1524/25年に出来上り、原版は彫師の死の直後、1526年7月23日に出版者に引渡された。初版以後かさねられた版の数は無数である。とくに1545年のフレヨン（リヨン）版では新たに8点が、1568年のバルビエル（リヨン）版では更に2点が追加されている。この分はいずれもリュッツェルブルガーとは無関係である。ホルバインの死の舞踏は6.5 : 5 cmの小判のシリーズであるが、すでに多くの人々に大規模の芸術作品に劣らぬ深い感動をよびおこして来、中世以来の死の舞踏の伝統がここで最高の頂点に達すると評されている。これを作ったと

Der König.



国王

Die Gräfinn.



伯爵夫人

死の舞踏から

きホルバインはまだ27才にもなっていないはずであるが、「死を想う」ということがいかに芸術家の真情であったことか——それをこの作品からわれわれは感じるのである。まずこの問題から考えよう。

ホルバインの初期の作品における死の意識

「墓におけるキリストの屍」(在バーゼル)は一つの峻刻なる芸術である。死せるキリストは万人の哀悼を呼び起すべき何の標徴もなく、またその死について何も物語らず、狭い薄暗い墓穴の中にただ横たわっている。その肉体は画面の右側から、つまり脚の方から差しこむ朝日の微光によって照らし出されている。膝のあたりが白く浮き出し、そこから聖なる屍体をこえて頭部にいたるまで様々な色調で段階づけられている。痛ましく開かれている口、白く光る脛の上の弦、緑色に陰影づけられた顔。この屍体の中には死せる受難のキリストが表現されているのではなく、まさに一人

の人間として死に給うたキリストの死そのものが表現されているのである。パーゼルの河岸に打ちあげられたライン河の溺死体がモデルとなったという伝承に私はいつも何かひっかかるものをもっている。ピンダーはいみじくもこう述べている、「ホルバインは詩的自由をもって受難の聖痕について口を閉ざし、かくして純粹に死そのものを強調する。」永遠に静かなる一介の死者との沈黙の問答の間に芸術家はすべての生あるものの無常を悟り、この認識をここに具象化するのであった。死せるキリスト図は30.5:200 cmの横長の菩提樹板にテンペラをもって描かれており、本来これがいかなる目的で、いかなる芸術作品として作られたものか、明らかでない。何かの祭壇画の最下段に据えられるべき Predella であったとするのが一般の解釈である。今日パーゼル美術館のホルバイン室の一室で、パーゼル大聖堂のオルガンの扉(1526年以前作)と向い合う壁に、アンブロジウス作とも子のハンス作ともいわれる「窓辺の髑髏」と並んで懸けられている死せるキリスト図に恐る恐る近づいて観る人は、キリストの足下に MDXXII H. H. と記されているのに気づくのであるが、レントゲン調査の結果ではこの下に H. H. MDXXI の文字が発見されている。1521年に一度仕上げられたが、翌1522年にこの部分が塗り直されたのである。

それより5年前の1516年までに、イーゼンハイムではグリュエネヴァルトの有名な祭壇画がすでに完成していた。その Predella に描かれた「キリストの哀悼」からの印象のもとで子のホルバインが死せるキリスト図を作ったということは十分ありうる。イーゼンハイムはパーゼルからそんなに遠くはないし、何よりもそこは1516年謎の原因でアウグスブルクの工房を畳んで旅にでた父のホルバインの逗留地であった。しかしながら両者の間には本質的な相違がある——グリュエネヴァルトが死せるキリストの傍で悲嘆にくれる母マリアや側近の人々、そして暮れ渡る自然の風景によって一種の抒情的効果をあげたのに対して、ホルバインは一切の扮飾を払拭し無情なまでの即物性に徹し、慄然たる対象を「浄き亜麻布につつま」(マ

タイ伝) こともなく表現したのである。厳格な側面観において把握された屍体が隆起した胸廓の高みから足部へかけて強烈に遠近法的に表現されているのは本来この絵が帰属すべき祭壇画の安置された場所と関係するのかも知れないが、この遠近法的に割り切られた形式によってホルバインの死の洞察は一層深められ、鋭利さを増したことであらうと思われる。

ヨハネス・ツィムメルマン、字クシロテクトゥスの肖像は1929年イギリスの個人蒐集からミュンヘンの美術商の手をへてニュルンベルクの国立美術館に入ったが、その時はじめて一般に知られるようになり、以来今日までこれを若きホルバインに帰するものと他の未知の画家に帰するものとの間で議論が絶えない、いわゆる問題作である。クシロテクトゥスはルツェルンの名門から出、バーゼルで学びツヴィングリ、ミュコニウスなどと交遊を結んだフマニストであり、何度となくルツェルンとバーゼルの間



クシロテクトゥスの肖像 (1520年)

を往来して、結局バーゼルで1526年にペストのために死んだ。画の中ではクシロテクトゥスは30才位のハープ奏者として表現されている。その背後から骸骨が忍び寄り、左手で砂時計を捧げもち右手でモデルの袖をひっぱっている。背景には画面左右に角柱があり、上方に半月形の小壁がある。人物は青緑色の空を背にしている。左右の角柱にある装飾的群像が印象的である。右の角柱には古代甲冑に身を固めた二人の兵士が立ち、その右にクシロテクトゥスの紋章、髑髏、その頭の上の砂時計。

左の角柱にはシムソンとライオンの格闘。小壁の上にはクシロテクトゥス
みずから草したラテン文の銘文が書かれ、それによるとこの肖像が1520
年に描かれたこと、一切の生あるもの及びその美の無常観がこの肖像の意
味であることが明らかになる。砂時計は時ないし死のアレゴリーである。

ホルバインがこの肖像の作者であることの可能性は、彼がヘルテンシュ
タインの依頼で1517年10月から1519年5月までルツェルンにあってクシロ
テクトゥスの知己を得る機会があったこと、1519年秋にはホルバインはバ
ーゼルに帰っていたが(9月25日、画家組合へ加入)、1520年にクシロテク
トゥスもバーゼルにあったこと(バーゼルのアダム・ペトリ宅で認めたミ
ュコニウス宛の書簡)、に基づく。そしてその上になお上述の装飾的群像
は、ホルバインが1515年夏バーゼルのハンス・ベール夫妻のために作った
机の装飾(在チューリヒ)と一脈相通ずるものがあること、が考えられる
べきである。

クシロテクトゥスの肖像は実は晩期ゴシックのドイツ美術においてすで
に一つのジャンルを形成していた人間と死との二重肖像 Doppelbildnis に
属する。

以前画家の自画像と考えられ、今日では正当にその弟子ルカス・フルテ
ナーゲルに帰せられている、ウィーンにある画家ハンス・ブルクマイヤの
肖像。ここでは画家夫妻は妻の手にした手鏡におのれの姿をうつすと、そ
の顔はすでに髑髏に変わっていた。これは彼らの恐るべき未来の姿である。
この肖像は1529年の作で、それから2年後にブルクマイヤは死んだ。

ウィーン美術アカデミーにある1524年のモノグラミスト H. F. (多分
ハンス・フランクではなくハンス・フンク)の筆になる34才の男の肖像。
窓外にブラマンテ風の建築とロムバルディアの風景が見える室内で手に歌
曲集を持って坐る男の背後に死が砂時計を持って忍び寄る。

バーゼルとフィレンツェ(パルジェロ)に保存されているハンス・バル

ドゥングの人間と死との出会いの図。変りはてて鬼のようになった死者が肉体的な苦痛と恐怖を禁じえない狂暴な食欲さをもって女に背後から襲いかかって手ごめにする、真に凄惨な光景が表現されている。ここには一片のフモールもなく、聞えるものは不意を襲われた女の金切声と泣きばかり。バーゼルにある二点のうちの一つには1517年と記されている。

更に遡って1510年、デューラーと同時代のアウグスブルクの芸術家ハンス・ブルクマイヤは三色刷木版画「死と恋人たち」を作った。この芸術家は子のハンス・ホルバインがイタリア・ルネサンスを知る契機を作ったと思われるが、今はこれに触れることはしまい。1510年、すなわち二人の若きホルバイン、アンブロジウスとハンスが父の工房でやっと画道の修業を始めた時点でブルクマイヤはこの木版画を作った。ルネサンス風の建物の中で密会する男女を有翼の死神が襲い、古代甲冑を纏った男をねじ伏せる。女は余りにも悲しい運命に助けを求めることもできず、髪をふり乱して逃げまどうばかり。子のハンス・ホルバインが早くからこの作品を見ていたことは大いにありうることであり、人物の劇的な表現はいうに及ばず、人間の愉悦の真只中に死が襲いかかるという構想に大きな興味をおぼえたであろうことは、後のホルバインの死の舞踏から推察されるのである。

死 の 舞 踏

バルドゥングやブルクマイヤの人間と死の出会いの図を通して、われわれはようやく死の舞踏に通ずる道を見出す。死の舞踏は本来1350年頃からフランス、ドイツ、イタリアの詩文と美術に繰返し現われる主題であり、バーゼルは19世紀まで中世からの貴重な二つの遺産を保存していた。

バーゼル市はライン河を境にして大バーゼルと小バーゼルとに分れ、大バーゼルのドミニコ派僧院に接する墓地の囲壁内部と、小バーゼルのクリンゲンタールの尼僧院回廊に、それぞれ15世紀中葉からの死の舞踏フレスコがあった。いずれも19世紀になってから破壊され、模写と大バーゼルの

方からの19片の断片（歴史博物館蔵）によって概観を知るのみである。これらの断片は目下修復作業が加えられ、幾重にも粗雑に塗り重ねられた油絵具の層の下から原作が発見されコンラート・ヴィッツ派に帰するこれまでの伝承が確認されつつある。バーセルの日刊紙, Basler Nachrichten と National-Zeitung は1966年5月18日の朝刊で共にこの記事を大きく取りあげた。大バーセルの死の舞踏は説教者が群衆を相手に死の怖しさを説く場面にはじまり、それを受けて納骨堂から死が鼓笛を奏しながら出現する。それから死が人間を襲い、聖俗貴賤老若男女を問わず死へ誘うという37の場面が続く。エピローグはアダムとエヴァの原罪であり、人間の死は畢竟原罪に由来すると説く。宗教劇の大詰である。そのあとに画家夫妻と死がつくが、シリーズの巻末に画家の自画像をつける仕方は後にマヌエル・ドイッチェやホルバインにも見られる。小バーセルの死の舞踏は多少の出入はあるが、大綱では大バーセルのそれと変らない。

1515年、17才でホルバインがバーセルへ来たとき、彼は直ちにこれらのフレスコを見物したことであろう。実際ホルバインの死の舞踏もその根本思想は古い手本になっており、それゆえ本来的に volkstümlich である。

ホルバインは宗教的構想をならい死の舞踏のプロローグにエヴァの創造、原罪、樂園追放、アダムの労働、をおく。続いて納骨堂。ゴシック風の納骨堂の前で数人の死者がドラムを連打し、トランペットを吹く。この騒音によって永遠の静かな眠りから醒めた死者が無数に出現し、次々に生者を死に誘う任務に赴く。説話的なプロローグが突如耳を聳さんばかりの大音響に変わり、いよいよ死の舞踏が始まろうという構想である。これに続いて聖俗貴賤職業老若男女を問わず、全人類の代表が現実生活のそれぞれの場から突然の死によって奪われる情景が34枚にわたって描かれる——教皇、皇帝、国王、枢機卿、皇妃、王妃、司教、公爵、僧院長、尼僧院長、君侯、大聖堂評議員、裁判官、弁護士、市長、説教者、司祭、修道僧、尼

僧、老婦、医師、天文学者、金持、商人、水夫、騎士、伯爵、老人、伯爵夫人、貴婦人、公爵夫人、小商人、農夫、幼児。フレイソン版では戦士、御者、博徒、盗人、盲人、重病人、酔漢、愚者及び子供の群像(4点)が、バルビエル版では処女、若者及び子供の群像(3点)が加わっている。最後にはふたたび宗教劇的構想をもって最後の審判、そして「死の紋章」と題された一枚が巻末を飾る。罫線のある紋章を左右から男女が支えている図であるが、これはバーゼルのフレスコの例にならった画家夫妻の自画像であろうと考えられている。静かな説話的プロローグから賑やかな伴奏入りで死者登場の場面へ移り、更に豊かなファンタジーの趣くまま千変万化実に多趣を極めた死と人間の出会い図へと展開し、ふたたび最後の審判で静かに大団円をとげる全編には、これを一貫する一つの劇的な抑揚がある。

1524年以来使用されていた「死の舞踏のイニシアル」24片はホルバインのもう一つの死の舞踏である(実際には彼は後にもう一度死の舞踏を短剣の鞘の装飾として用いたが)。ここでは、極く小さな寸法(2.4/5 : 2.4/5 cm)の中でアルファベットと死の舞踏とをいかに組合せるかに困難な課題があったが、一度ホルバインの手になると、アルファベットの直線と曲線が実に巧妙な仕方を取扱われ、それは画面に活気を与えるために敢て工夫されたモチーフであるかのように見える。彫師はふたたびかの老練無比なるハンス・リュッツェルブルガーであった。その卓越した技量のみが成し遂げられる細工の妙があり、とくに余白を填める細かな平行線は画面に美しい色調を添えている。Aは納骨堂、B以下順に教皇、皇帝、国王、枢機卿、皇妃、王妃、司教、公爵、大聖堂評議員、医師、金持、修道僧、戦士、尼僧、愚者、娼婦、酔漢、騎士、隠者、博徒、幼児、そして最後の審判で終る。この極小の区劃の中で、ある者は死に空しい抵抗を試み、ある者は死の老獺の前にあえなく屈服する。1515/20年のマヌエル・ドイッチュの「ベルンの死の舞踏」において人間は大抵全く不自然な受動的立場に立たされるのとは大いに異なる。ベルンの死の舞踏の場合には、その手本

となった「パリの死の舞踏」と同様に、拱廊の二本の円柱の間に死と人間の対が現われるので構図はいつも一定であるのに対して、ホルバインは死の舞踏のアルファベットの場合にも豊かな変化を構図に与えた。



上 納 骨 堂
下 司 教

死の舞踏のイニシ
アルから



尼 僧

生者が現実生活の場で死に襲われるという根本理念から、ホルバインの木版画シリーズの死の舞踏には一種の風俗画的要素が加わることになった。皇帝は廷臣に囲まれて玉座につき、その前に跪坐する貧乏人の直訴を聞き入れて傍に侍る大臣を叱咤する。その瞬間にも死は容赦なく皇帝に迫り、その王冠を剝奪しようとする。国王は食事の最中で、豪華な食卓には死が侍僕に扮して仕え主人に死の渋汁を供する。食卓の上では砂時計が刻々と国王の最期の時を刻んでいる。尼僧は僧房の自室に若い愛人をひっぱりこみ、祭壇の前で慎しく夜の祈をするべきか寝台の上でラウテを奏する若者に近づくべきかと迷っているとき、死はこの破戒行為を成敗するように忍び込み、祭壇に点された蠟燭を消しにかかる。屋根つきの豪華な寝台

で安眠する公爵夫人を乱暴な仕草で蒲団を剝いで起す同じ死が、伯爵夫人の居室では一変して女性的な穏かな物腰で、夜会の身支度をしている伯爵夫人に手を貸し、「奥様、これがよくお似合です」とその首にとっておきの装身具つまり骨で編んだ首飾を着けてやる。

ホルバインは風景描写に大きな画面を割くことをしなかったが、今や素晴らしい風景画がわれわれの眼をひく。司教は羊の群遊する牧場から死にひかれて消えて行く。背後ではその死を泣き悲しむ牧童が広い草原のあちらこちらに見える。遠景には城や山脈がある。その山稜に今まさに夕陽が没せんとし、空には罅に急ぐ鳥影が二つ。スイスの山紫水明を背景にとりいれようとする試みは、そのほか「伯爵」や「死の紋章」などに認められ、ルツェルン時代のホルバインのアルプス風景の体験が想像される。しかし自然の風景が画面の中で大きな意義をもち、しかもそれが比類なき美しさ

Der Ackerman.



農 夫

を見せているのは農夫である。暮方の畑で馬に犁を牽かせて永々と日々の労働に励む農夫の前に死が現われ、馬に鞭を加えて耕作を急がせる。すでにひかれた畝の線がわれわれの眼を遠景へと滑らせる。バーゼルの郊外を思わせる、ゆるやかな起伏のある風景——中景には農家と騎士主従の旅姿が描かれ、のどかな夕暮の気分を醸し出す。遠景では村の教会がすでに山陰に沈んだ夕陽の微かな光を受けて浮かび上り、農夫がこの日の仕事を了えたのちに死に伴

われて帰るべき永遠の安息所、教会墓地を暗示する。この駭蕩たる田園風景の中で死だけが疾風の如く畑を馳けめぐり、馬を追う。

ベルンの死の舞踏は、ベルンの画家で晩年政治にも手を出した才人ニクラウス・マヌエル・ドイッチェが1515年ないし1520年に、後に説教者教会の墓地となった往時のドミニコ派僧院の庭の壁に描いたものである。画家の死(1530年4月28日)後、1553年改作され、1660年バーゼルの死の舞踏と同じ運命を辿って道路拡張の犠牲となり、今日若干の模写によって知られる。紋章学的研究が明らかにするところによれば、このフレスコは当時の名士たちが贖金して僧院にこれを寄進したのであって、彼らは素人芝居よろしく様々の人物に扮して登場してくる。余談になるが、私はバーゼル大学の美術史教授ヨーゼフ・ガントナーが、ベルンの死の舞踏には自分の先祖が描かれている、と得意そうに話してくれたのを思い出すことができる。ベルンの死の舞踏は一種の紳士録ないし寄進者名簿のような性格を持っていた。ホルバインの死の舞踏についても、そのうちの一部は指名可能だと考えられている。H. A. シュミートによれば、皇帝はマクシミリアン帝、国王はフランソワ一世、司教は当時のバーゼル司教クリストフ・フォン・ウテンハイムである。ホルバインはこれらの人物を描くに当って、皇帝を下情に通じた賢帝として、国王を貪欲な暴君として、司教を温厚な君子として表現した。ここに芸術家の社会批判があると考えられよう。しかしホルバインの死の舞踏は、本来この背景に現実の個々の誰彼を詮索する余地のない、一層普遍的な、一種の風俗画のようなものである。僧院の庭の壁に大規模に描かれた壁画であるベルンの死の舞踏とはおよそ成立事情を異にしている。

ホルバインは司祭を臨終に立ち合うために出掛けようとする時点でとらえた。司祭は手に聖体を持ち、彼の露払いとして死がベルと提灯を持って歩いている。これは司祭の日常の一駒で、何の変哲もない光景なのだが、これから瀕死の人を見舞おうとする司祭の上に一足先に死が迫っている、つまり司祭は自分自身の臨終に立合うべきなのだ——これは何たる運命の皮肉であろうか。ここにホルバインのフモールが光を放つ。診察室の医師

の前に死が老衰で今にも倒れそうな老人の手をひいて現われ、手にもった小水瓶を医師に示す。医師はいつもの通り「どれどれ一寸拝見」と手を出すが、実は死は一足先に医師の方へ訪れるはずである。彼の机の上ではすでに砂時計が最期の時を刻み始めているのである。また説教者は並びいる大勢の群衆を前に身ぶり手ぶりよろしく雄弁を振っているが、これは説教者がしゃべっているのか、彼のうしろに立っている死がしゃべっているのか判じかねる。というのは彼の顎の骨はすでに死の手の中にあるからである。これは「愚神礼讃」の中で愚神に皮肉な演説をぶたせるエラスムスのフモールに似ている。これら司祭、医師、説教者の背後には現実の特定の人間と結びつけるどんな糸もなく、あるものは芸術家のフモールだけである。ここでわれわれは死せるキリスト図を思い起したい。数年前にホルバインはこの絵の中で、キリストの死という特別なものでなく、死者を一般的な形式において表現することによって却って純粹に死そのものを図象化することに成功した。ドストエフスキーはこのキリスト図の前で、「この絵を見たら信仰

を失ってしまふ人がでてくるだろう
Dieses Bild könnte so manchem
den Glauben nehmen」といった
が、これは今日も繰返し引用される
痛烈な批評である。よし、そうだと
しても、この絵は確かに死の表現で
ある。同じ冷やかな眼をもった芸術
家がいまや死の舞踏において、人間
を何ら特別なものを含まない、風俗
画のヴェールに包んで表現すると
き、却って人間の運命を一層純粹な
言葉で語ることはできたのである。

ホルバインはいうまでもなく卓越

Der Mönch.



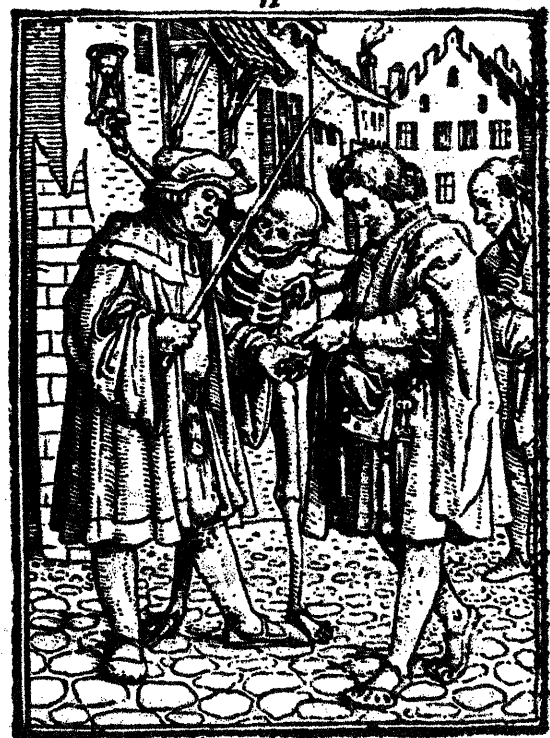
修道僧

した肖像画家であった。ここでなお死の舞踏と肖像芸術との関連を求めるとすれば、ホルバインは死の舞踏においても面貌や動作によって個々の人物の性格描写を行っている。このことがまさにホルバイン的なのである。死の舞踏が現実のモデルからではなく、ファンタジーから生まれたものであったにしても、それは性格描写という点で肖像芸術となお一つの内的関連をもっている。更に、ホルバインのドイツ的な血は人体表現に大袈裟な運動を要求した。修道僧は賽銭箱と頭陀袋を抱えて托鉢から僧院の前まで帰り着いたところで死に擱まる。彼は死に頭布を引っぱられながら賽銭箱をとられまい、暴漢から逃れたいと必死に抵抗する。自己の運命については何も知らず平然と務めに赴くあの司祭の安らかな顔とはまさに対照的に、僧は大口を開けて絶叫し、門付けする乞食坊主の賤しい心根を顔に出している。背景では、半ば崩れ落ち草が生えた僧院の塀の割れ目からあたかも飛竜を思わせるようなファンタスティッシュな雲が見え、画面に一層の強烈な動きを与えている。人物の劇烈な動きは他の絵でも見られる――

無理矢理に死に連行される僧院長と
尼僧院長、生命より大事な金貨を死
に攫われ狼狽する金持、危険な航海
の末やっと荷物を金に換えたとたん
に死に襲われ逃げ場を失った商人、
死に胴腹へ槍を刺しこまれる騎士。

もみ手する貧乏人を尻目に成金が
弁護士に賄賂を贈っている、その場
所はバーゼルの裏通りであつたらう
か。そのとき死は弁護士に忍び寄っ
て来て同じ手の中に金貨を落す。弁
護士は賄賂の高を算えることに夢中
になっていて、彼のうしろで死が高

Der Fürspräch.



弁護士

高と捧げている砂時計には気付かない。このように砂時計はしばしば一つの構図の重要なポイントにおかれる。賄賂の着想はこのほかに裁判官の場合にもあり、こういう悪徳、また上述の尼僧の場合に見られるような不道徳的行為に対して芸術家は鋭い批判を浴せて憚らなかった。こういう場合には彼は明らかに党派的に死の側に組しているのである。しかし他方では、ホルバインは人間的な共感をもって——ピンダーの言葉をかりれば、「ほとんど不遜ともいふべきフモールをもって、しかしまさにフモールをもって、つまり心の暖さなしにではなく」——死と人間の出会いを表現した。貧しい荒屋の中で食事の準備をする母親のもとから幼児が死に強奪される。その時ホルバインは共に嘆き悲しむ感情をもって、頭を抱えて泣き叫ぶ母親と同胞の味方となる。農夫は最後の畝をひき終り、一日の苦役から解放された途端に死の手に渡されるのであるが、上述したような中景に騎士の行進、遠景に村の教会が描かれた実に素晴らしい風景表現は芸術家自身が農夫に慰めとして贈る一篇の美しい挽歌である。



幼 児

ホルバインの晩年の作品における死の意識

1526年から2年間ホルバインはバーゼルをはなれてアントワープとイギリスにあった。こののちにホルバインは「純粹な肖像画家」として活躍し始める。J. A. シュモルによれば、死の意識 (Todesbewusstsein) はホルバインの肖像芸術の根底に横たわり、これによってわれわれは彼の本質

の最も深い層をさぐることができる。これまでのところから明らかなように、ホルバインの前には、より古い *volkstümlich* な諸々の死の舞踏があった。彼はそれを造りかえ、更新することができた。この秘めたる運動因は芸術家自身の個人的な死の体験 (*Todeserleben*) であって、これはクシロテクトゥスの肖像と死せるキリスト図から始まって死の舞踏をこえて晩年の肖像芸術へと流れこむ。彼の時代の他のどの芸術家にも増してホルバインは深く死を体験し、この体験が彼の個人性の底深く横たわっている。そして死の体験がホルバインの場合には作品から作品へとだんだん深まって行くのを、われわれは確実に跡づけることができる。そのさい死の舞踏がドイツ美術史にとってのみならず、ホルバイン自身の芸術的生涯にとっても一つのモニュメンタルな意義をもつことは疑いない。

ホルバインは1528年一時パーゼルへ帰り、1532年ふたたびイギリスへ渡りヘンリ八世の宮廷に仕え、1543年秋そこで一生を終えた。彼はまだ45才の男ざかりであったが、その芸術はすでに一つの究極にまで到達していた。完全な正面観で表現されているパーカー夫人の素描肖像（在ウィンザー）のような最晩年の肖像画は何か永遠的なものを感じさせる。この永遠的なものはすでにモデルの個人性のうちにあるもの、とくにその静寂そのもののような面貌のうちにあるものであるが、同時にそれは芸術家自身の主観的関心でもあった。ホルバインはこの貴婦人の人格や運命の中に、彼が初期の作品から死の舞踏をへて今日まで求めつづけ考えつづけて来た人間の運命の洞察に等しいものを見出し、それを特有な表現形式にまで高めるのであった。ピンダーがいうように、ホルバインは彼の秘密を明かすにもはや死の舞踏を必要としなくなった——「死の舞踏」以後この芸術家は短剣鞘の意匠として死の舞踏を表現したにすぎない。

この段階までくると、ホルバインはモデルの顔貌や性格の表現だけではもはや満足せず、さらにモデルの個人性の奥深く立入って、その運命と魂の中まで解剖のメスを刺しこむことを求め、それができた。宮廷画家と

してのホルバインは様々な人種の、様々な血統と運命を担った人々に応接する機会に恵まれ、それが彼の職務であった。この意味でホルバインは造形芸術の心理学者と称せられてよいであろう。われわれが死の舞踏で見た、あの素晴らしいファンタジーも劇的な運動もなく、ただ金属的な色彩のある多数の肖像画が晩年のホルバインから生まれた。われわれ観者を冷水を浴びたような緊迫感へ引きずりこむ晩年の肖像は、その魅力を芸術家の心底深く横たわる人間の運命の深い洞察に負っている。この運命の洞察を死の心理学と呼ぶならば、死の心理学は彼の芸術の本質となり、いまやホルバインはことさらに死者や死のアレゴリーを用いることなく、死を表現しえた。

これまでわれわれが見て来たように、死の体験が、いや死の心理学が、一人の芸術家の生涯のうちで作品から作品へと連続的に深められ、鋭くなって行くこの現象は何か特筆すべきものである。個人的体験を一人の芸術家の作品関連のうちでその内的な糸として、われわれは実際にたぐることができるのである。この意味でわれわれはヨーゼフ・ガントナーが別の面からそれを指摘したように、ドイツ美術においても今や中世は究極的に死し、過ぎ去った、といえるのである。

あとがき 小論は筆者が „Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 1966“ のためにバーゼル滞在中に書いた „Todesbewusstsein in der Kunst./Zu einigen Bildern Hans Holbeins d. J.“ の草稿に全面的に加筆したものである。同誌の編集者 Prof. Heinrich Lützel はこの草稿の受領通知に書き添えて、これはいわばバーゼルのアトモスフェアの中から生まれたようなものだ、とってくれた。今ふたたびこのテーマを扱うについて、さすがに上手いことをいうものだと言っている。今回は読者の便宜を考えて、筆者がバーゼルの Kupferstichkabinett と ニュルンベルクの国立美術館で撮影した写真を加えることにした。