

Title	イギリス時代のハンス・ホルバイン
Sub Title	Hans Holbein in der englischen Zeit
Author	海津, 忠雄(Kaizu, Tadao)
Publisher	三田哲學會
Publication year	1970
Jtitle	哲學 No.56 (1970. 10) ,p.59- 86
JaLC DOI	
Abstract	Hans Holbein d. J. befand sich zweimal in England: von 1526 bis 1528 und von 1532 bis 1543. Während seines ersten Aufenthalts entstand das Familienbild des Thomas More, das älteste bürgerliche Gruppenbildnis in der europäischen Kunstgeschichte. Das Original ist verschollen. Die Basler Federzeichnung scheint kein Entwurf für das Bild zu sein, sondern eine eigenhändige Kopie. Auf Wunsch des Thomas More überbrachte Holbein bei seiner Rückkehr aus London nach Basel, 1528, diese Zeichnung dem Erasmus. Die Vermutung, dass sie eigentlich eine Musterzeichnung für Holbeins Basler Werkstatt gewesen sein müsse, liegt nahe. Das Familienbild des Thomas More gehört wie Niklaus Kratzer (1528) und Georg Gisze (1532), die Holbein in London anfertigte, zu den Interieur-Bildnissen. Die Form dieser Bildnisse stand wahrscheinlich unter dem Einfluss des Quentin Massys, den Holbein 1526 in Antwerpen kennengelernt hatte, und dessen Werke, die Bildnisse des Erasmus und des Petrus Aegidius von 1517, Holbein bei Thomas More hatte sehen können. Die acht Studien der einzelnen Personen der Familie More sind heute noch in Schloss Windsor erhalten. Der Stil dieser Kreidezeichnungen ist eigenartig und gleichsam impressionistisch im Vergleich zu dem der stark vereinfachten Linearzeichnungen aus der späteren Zeit, für deren Ausführung Holbein vermutlich die Technik des Glastafel-Apparates anwandte.
Notes	
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00150430-00000056-0059

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.

イギリス時代のハンス・ホルバイン

海 津 忠 雄

バーゼルの画家、子のハンス・ホルバイン（1497/8—1543）は二度のイギリス滞在で、わずか45年の生涯の実に13年間をそこに送ったことになる。まず1526年から1528年までホルバインはサー・トマス・モアを後援者としてロンドンで働いた。ホルバインをモアに推薦したのは当時バーゼルにいたエラスムスである。エラスムスの推薦状はホルバインのイギリス行が物質的理由に起因することを証言している。すなわち、「この世界のこの地方では諸技芸が凍えています。ですから彼はそちらでいくばくかの金貨を集めようとしてイギリスへ向うのです。」ホルバインは1526年10月頃にはロンドンに到着していたであろうと考えられている。トマス・モアは1526年12月8日にエラスムスに返信した。「親愛なるエラスムスよ、あなたの画家はすばらしい芸術家です。しかし彼が望んでいたような豊饒な土地がイギリスに見つからないのでイギリスを本当の荒野と思うのではないかと心配しています。私はできるだけのことをしましょう。⁽¹⁾」当時トマス・モアはまだ大法官ではなかったが偉大なヒューマニストとして周辺にカンタベリ大司教ウィリアム・ウォーラム、ロチェスター司教ジョン・フィッシャー、サー・ヘンリ・ワイアトなど多くの同士からなるサークルを持っていた。今これらの人士が相次いでホルバインの前に坐り肖像画の像主となった。しかし、第一次イギリス時代の最大の仕事は<トマス・モア家族図>である。不幸にして原作は1752年にリヒテンシュタインのクレムジール城の火災に遭い多くの宝物と運命を共にしたらしい。リチャード・ロッキーというイギリス画家による1530年の模写(Wakefield/Yorkshire,

Nostell Priory) はカンヴァス上に油彩をもって描く 257×358 cm の大作である。ホルバインの原作の規模もそれから類推される。これがフレスコでなかったことはその流浪の事実が立証する。ホルバインは 1528 年夏にバーゼルへ帰った。その直後、1528/9 年の作〈ホルバイン家族図〉について筆者は本誌の第 53 集 (守屋先生古稀記念論文集) において詳論した。

1532 年夏 (もしくはそれ以前)、ホルバインは再度ロンドンの土を踏んだ。彼の芸術活動はロンドンのハンザ商館スティールヤードに所属する富裕なドイツ商人の肖像を製作することをもって始まる。現在それら肖像画は約 10 点が伝えられる。その一つ、ハンス・フォン・アントヴェルペンの肖像 (Windsor Castle) に「1532 年 7 月 26 日」の日付が認められるので、ホルバインのロンドンでの活躍はこの頃に始まっていると推測される。またイギリスの上流階級との接触も早くからあったと考えられる。かつての後援者トマス・モアが 1532 年 5 月 15 日に大法官の座を捨て、1535 年 7 月 6 日に刑死する如きイギリスの政治情勢の下では、エラスムス⁽⁸⁾がその挙動をいかに非難しようとも、ホルバインがトマス・クロムウェルのような反対陣営の有力者に接近したことは生活のために止むをえなかったであろう。クロムウェルの肖像 (New York, Frick Col.) に Master of our jewel-house) と記した紙片がある。したがってこの肖像画の製作はクロムウェルがヘンリ八世の最高顧問官に就任する 1535 年 4 月以前でなければならない。〈大使たち〉の名で親しまれるフランス人ジャン・ド・ダントヴィユとジョルジュ・ド・セルヴの肖像 (London, Nat. Gal.) は兩人がロンドンに駐在した 1533 年初めから同年 5 月までの作であること、確実である。

1536 年以来ホルバインはヘンリ八世の官廷画家としてホワイトホール城の門屋に工房を構えていた⁽⁴⁾。この門屋はホルバインの死後 100 年間「ホルバインの門」と称された。1543 年秋、ホルバインはペストのためにロンドンで倒れた。最晩年の作である 45 才の自画像 (Firenze, Uffizi) に「バーゼル人ハンス・ホルバイン」の銘がある。彼は最期までバーゼルの

画家として生きたのである。創作力の旺盛な年令で急死したのであるから、その作品は最後に至るまで集中力と緊張感を失わず、いわゆる晩年作の徴候を認めさせない。このことはホルバインのイギリス時代の芸術を評価するときキーポイントとなる。第二次イギリス時代の11年間に製作された肖像画の数は大小合わせて150点に及ぶ⁽⁶⁾。いうまでもなく、この数は彼の肖像画の大半を被う。ウィンザー城のロイヤル・ライブラリはホルバインの肖像素描約80点を所蔵するが、そのうち13点が第一次イギリス時代のもので、大半は第二次イギリス時代の作である。ホルバインよりほぼ一世代を先んじるドイツ・ルネサンスの画家デューラーは生涯に三つの芸術論を著わし、偉大な芸術理論家としてもその名を後世にとどめ、これをもってイタリアのL.B.アルベルティ、ピエロ・デルラ・フランチェスカ、レオナルド・ダ・ヴィンチに比肩されるルネサンス人としての面目を施した。しかるにハンス・ホルバインは一片の文書によっても彼の芸術の根本思想を後世に伝えることなく、終始黙々と創作に没入したように見える。彼の思想、信条を知る手段は作品あるのみ。われわれはホルバインのイギリス時代の作品を心静かに観察することによって初めて彼がその時期になお一度二度と重要な転換を経験した事実を覗知することができるのである。あたかも霧中に先行者の足跡を探り跡づけるに等しい努力を重ねなければなるまい。

—

ロンドン郊外、テムズ川畔チェルシーなる邸内に「ユートピア」を著わした偉大な学者を家長に持って住むトマス・モア家の人びとは、食堂らしく見える一室に朗読会を持とうとして手に手に書物を携えて集まる。部屋の中央に対角線的に据えられた長椅子に坐るトマス・モアを中心として周囲に三人ずつ三群に分れ、各人各様の姿勢で朗読の開始を待つ。すなわち、トマス・モアと並んで長椅子に坐す父サー・ジョン・モア、その左に立ち、

左手に持つ開かれた書物の頁を右手で差し示しながら身をかがめて隣の老人と語るトマス・モアの養女マーガレット・ギッグズ，さらにその左に右横向きで直立し右小脇に書物を抱え手袋を脱いでいる次女エリザベス・ドーンシー，この三人が左の群像を形成する．右の群像は，まずトマス・モアの足元に膝に書物を置いて端坐する三女シンリ・ヘロンとその右の長女マーガレット・ロウパー，二人の姉妹の背後で祈祷台の前に跪坐する妻アリス・モア．トマス・モアの背後には一列に並んで左から子ジョン・モアの許婚者アン・クレサカー，すでに書物に眼を落しているジョン・モア．下僕ヘンリ・パテンソンが立っている．さらに部屋の構造を見るならば，正面に幅広くカーテンが天井から下げられ，その左に食器戸棚があり，中壇に水差，皿などが載っている．部屋の右には玄関室が設置され，隣室がわずかに覗かれる．部屋の右手の壁には窓がある．中心人物たるトマス・モアの左後方に天井から吊下げられた掛時計．——ホルバインの失なわれた大作〈トマス・モアの家族図〉はこのような構図で10人の家族群像を表現



挿図1 ホルバイン トマス・モア家族図スケッチ バーゼル

するものであった。その構図の見事な大観をバーゼルに伝わるホルバイン自筆のスケッチ (38.8×52.4 cm. 挿図 1) に見ることができる。これは色彩と陰影を省略し、ペン描線のみによる白描画風の素描であるが、原作の真実を伝えてこれに優るものはない。これに個々の人物の習作、またその絵画、さらに原作に最も忠実なりチャード・ロッキーの 1530 年の模作をもって補うならば、失われた原作の大体の姿を表象することができるのである。習作はウィンザーに保存される 8 点のチョーク素描、サー・トマス・モア、父サー・ジョン・モア、次女エリザベス・ドーンシー、三女シリ・ヘロン、子ジョン・モア、アン・クレサカー、養女マーガレット・ギグズ、である (トマス・モアのものは 2 点ある)。絵画はニューヨーク (Frick Col.) のトマス・モアがある。P. ガンツはそのホルバイン書に妻アリス・モアの肖像絵画をあげ、家族図習作としている (Corsham Court, Lord Paul Methuen ⁽⁶⁾ 蔵)。

上述のように〈トマス・モア家族図〉はモア家における朗読会の情景を描くものであるから、もとより宗教的意味も祭祀的意味もない全くの市民の群像図である。こういう群像図は 17 世紀、フランス・ハルスやレンブラントの世紀には珍らしくもないが、16 世紀前半にはホルバイン自身の手によって粉本もなしに創造されるべきものであった。われわれはこれを創造した芸術家のファンタジーの壮大さを賞賛すべきである。おそらくこの構想の根底に聖母図を置くことは間違ではないであろう。中心人物の背景に描かれたカーテンはイタリアやネザーランドの聖母図の背景に見られる絨毯の衝立を思い起こさせる。聖母図ではしばしば左右にシンメトリカルに自然や都市の風景が描かれるのであるが、モア家族図では左右にゆるやかなシンメトリの関係で家具と室内建築があり、わずかに隣室のガラス窓を通して山稜が望まれる。この群像図の根本思想を O. ベネシュは「聖家族図」に求めた。⁽¹¹⁾ それを諸聖人を伴う聖母図に求めることも可能であろう。しかし、ここになお一つの要因、室内図 Interieur という要素が入

ってくる。天井から吊下げられた掛時計には J. A. シュモルがいうように「死を思え memento mori」の象徴的意味があったにしても（トマス・モアはこのとき 50 才であった！）、これは室内図にとって不可欠の道具立であったことだろう。室内図という特性によって家族図はヤン・ヴァン・エイクの〈アルノルフィーニ夫妻の肖像〉（1434. London, Nat. Gal.）のようなネザーランド美術の伝統とつながるところがある。しかし、室内肖像画をこのような群像図にまで拡大したことはホルバインの独創であった。

モア家族図スケッチはホルバインが家族図に着手したときの草案であったか、それとも、家族図完成後にホルバイン自身が行なった模写であったか、自明ではない。今日通用している見解は H. A. シュミートの主張する模写説である。「それぞれの顔が十分に性格づけられ、そのうえ表情は現存するすばらしい習作やその他これと同時にこなされた群像図の個々の人物の絵画と細かい意図的な相違を随所で示している。こういう仕方は草案ならば無用である。」⁽⁹⁾ホルバインは 1528 年夏バーゼルへ帰る際にトマス・モアの依頼でこの家族図スケッチをエラスムスに届けた。エラスムスの死後これをボニファティウス・アメルバッハが相続し、爾来アメルバッハ・コレクションの蔵品としてバーゼルに伝わる。スケッチの上に家族の氏名と年令が書きこまれている。筆蹟はトマス・モア自身のものとも、天文学者ニクラウス・クラッツァーのものともいわれるが、⁽¹⁰⁾いずれにしても、これは遠隔の地にあるエラスムスに家族の消息を伝えるためにとられたトマス・モアの配慮であったに相違ない。これによると、トマス・モア 50 才、ジョン・モア 76 才、妻アリス・モア 57 才、三人の娘マーガレット 22 才、エリザベス 21 才、シシリ 20 才、子ジョン 19 才、アン 15 才、マーガレット・ギグズ 22 才、そして下僕ヘンリ・パテンソン 40 才であった。すなわちモア家族図はトマス・モアが 50 才になった記念としてホルバインに命じてこれをつくらしめたことが容易に察せられるのである。

しかし、モアが 50 才になった日は何時か。この面から家族図の厳密な

製作年代を割り出そうとする試みは泥沼に足を踏み入れるにも似て徒勞である。そもそも彼の生年には1477年2月6/7日と1478年2月6/7日の二通りあり、その採否を決定するために逆にホルバインのモア家族図の製作年代が援用される始末である。⁽¹¹⁾ホルバイン研究家の間にはモア家族図の製年時期を1527年2月6/7日以前とする者と1527年2月6/7日以後1528年夏のホルバイン帰国まで間を考える者とがある。⁽¹²⁾この問題の論及は他の論者を俟つことにしたい。われわれにとっては、モア家族図スケッチがH.A.シュミートのいうように模写であるとしても、いかなる段階における模写であるかを考察することこそ急務である。モア家族図スケッチには上述の筆蹟とは別にホルバイン自身の筆蹟による記入がある。すなわち、跪くアリス・モアの傍に“Dise soll sitze (この女を坐らせよう)”とあり、また食器戸棚と掛時計との間に弦楽器が描かれ、それに“Klavikordi und ander Seyten spill uf ein bank(クラヴィコードと棚上の別の弦楽器)”の添書がある。これらの記入は修正のための覚書である。それではホルバインは家族図を実際に修正したのであろうか。1530年のリチャード・ロッキーの模作では、アリス・モアは祈祷台の前に跪坐するのではなく膝上に書物を開いて床に坐っているし、また食器戸棚の中壇の水差、皿などが弦楽器二つと数冊の書物に改められているのを見る。ところでモア家族図スケッチは1528年にはホルバインによってバーゼルへ持参され、エラスムスの手に渡った。エラスムスは1529年9月5日と6日にフライブルク・イム・ブライスガウでトマス・モアとマーガレット・ロウパーにあてて高尚な贈物に対する感謝の手紙をしたためて、ロンドンに出立する弟子クリン・タレシウスに託した。「マーガレット・ロウパー、ブリテン国の誉よ。ホルバインの絵はまるで私があなた方のなかにいたかのように殆んど忠実に御家族全員を見せてくれました。その時に感じた喜びを表わす言葉を知りません。」⁽¹³⁾したがってロッキーはホルバインのスケッチを見てはいなかった。それにもかかわらずホルバインの修正の意図を実現していることは、

ホルバイン自身が原作を修正していたことを物語る。

私見をもっていうならば、ホルバインはトマス・モアの注文によってエラスムスのためにモア家族図スケッチをつくったのではなかった。ホルバインの最初の意図は上述したように、彼がヨーロッパ美術においてはじめて創造した全く新しい群像肖像形式をバーゼルの工房の弟子たちの粉本として使わせることであつたであろう。そのために運筆はきわめて慎重であり、この小さな形式のうちに個々の人物の性格までが表現されている。そして後に修正の構想が起こった時には勝手にそれを記入することができたのである。このスケッチが原作にきわめて忠実であることはこのような使用目的から当然要求されることであつた。もし自由な想像が許されるならば、トマス・モアは可成り後になってホルバインがこの珍品を所持していることを知って、これをエラスムスへの贈物とすべく買上げ、これに彼自身かクラツァーの手で氏名、年令の記入を行なつたのである。ホルバインの補筆はモアの意に介するところではなかった。

次に、1530年のリチャード・ロッキーの〈トマス・モア家族図〉とホルバインのスケッチとの比較によってホルバインの原作の芸術的特性を明らかにしよう。リチャード・ロッキーはトマス・モアの注文によりマーガレット・ロウパーのためにホルバインの原作の模写を行なつたのである。模作は原作に忠実ではあるが、いくらかの改竄も認められる。印象的にいうならば、群像の人物のそれぞれに微妙な動きがあり、家族同志のささめきがあちこちに聞こえるようなホルバインの真筆の家族的な intim な気分は模作にはない。模作では随所に合法則性への努力があり、構図は統一的になつたが、そのために全体は自由さと運動性を失ってしまった。ホルバインの場合には中心人物が坐る長椅子は対角線的に据えられているのであるが、ロッキーの場合にはこの方向性は明瞭ではなく、むしろ正面向きにおかれ、それに坐つた中心人物が全体を支配するように見える。スケッチではトマス・モアの左方に見える掛時計は、模作ではモアの頭上に移され、

二本の分銅が「中心人物はこれだ」といっているように見える。またロッキーの模写では右端に玄関室から筒に巻いた書状を持って入って来る書記ジョン・ハリスが加筆され、さらに下僕パテンソンの位置をやや右にずらし、前方に坐る三人の婦人とともに構図的に完結した独立の群像としている。

最後に、上述したようにホルバインのスケッチではマーガレット・ギッグズは老ジョン・モアの左隣りに立って私語を交わすのであるが、ロッキーの模写では彼女は左端に直立するエリザベス・ドーンシーと場所を交代し、エリザベスと同様に右横向きで直立している。このような横向きの直立像の反復はいかに退屈なものであろうか。ホルバインは構図の外的統一よりも多様のうちに生ずる内的諧音に美を感じたことであろう。ホルバイン自身ウィンザーにある素描ではマーガレット・ギッグズ(38.5×27.3 cm. Inv. No. 12229)を右向き側面観の直立像として写生した。しかし彼は実際に家族図を製作する段階になって構想を変え、マーガレット・ギッグズを老ジョンに近づけ侍女のような姿勢をとらせた。こうすることによって、却ってエリザベス・ドーンシーは右の群像の前面に坐るマーガレット・ロウパーと同様に美しい容姿を隣りの人物に覆われることなく全部観者の眼に見せることができたのである。ところがリチャード・ロッキーはたぶん家族の希望を入れてエリザベスを身分相応に中心人物に一層近く配置したのである。そしてロッキーはホルバインがロンドンに残して帰国したマーガレット・ギッグズの素描を手本にして彼女の頭部の装飾を原作と別様に改めた。モア家族図スケッチを見ると、彼女は年かさの婦人たち、アリス・モア、マーガレット・ロウパー、エリザベス・ドーンシーと同様に、額を切妻様に覆う鉢巻様の頭飾(bandeau)をつけ、その上に頭布を被っているのであるが、ウィンザーの素描では毛皮の帽子を着けている。この毛皮の帽子がふたたびロッキーの模写に現われる。この頭飾は前髪の分け目が見える頭布を被ったシシリ・ヘロンとアン・クレサカーの頭飾からも区別され、マーガレット・ギッグズの身分、趣味の相違を認めしめる。

われわれはロッキーの模作にある統一的で完結した構図は模作者の改竄であるという見解に立つ。そして筆者は 1526 年の〈バーゼル市長ヤーコプ・マイヤーの聖母〉(Darmstadt) を論評したデヒオの言葉を思い出すのである。「構図はイタリア的ではない。統一的なリズムと形式の響きのよいメロディーが欠如している。」⁽¹⁶⁾ リチャード・ロッキーがイタリア的な造形感覚をもっていたという意味ではないが、この論評はそのまま〈トマス・モア家族図〉についても当て嵌まるように思われる。少なくとも合法則性はこの段階ではまだホルバインのものにはなっていなかったのである。

二

これまで述べて来たように、〈トマス・モア家族図〉はモア家の人びとが彼らの住む家の一室で朗読会を開く情景を再現したものである。ホルバインは現実の生活空間を表現する室内図と肖像画とを組合せた、いわば室内肖像画をイギリスへ行く以前には描いたことがなかった。1523 年の〈ルネサンス片蓋柱のある室内のエラスムス〉(Longford Castle) は書物やブルゴーニュ産葡萄酒のフラスコに見える室内図を描いているが、一隅に立つルネサンス片蓋柱が現実の生活空間の意味を一遍に変えてしまう。この空間は理想化されており、結局現実的ではない。ルネサンス建築を装飾に使用するのは初期のホルバインの趣味である。すでに 18 才の作〈バーゼル市長ヤーコプ・マイヤー夫妻の肖像・1516〉(Basel) にこれが始まっている。ホルバインはこの肖像の構図を生まれ故郷アウクスブルクの先輩ハンス・ブルクマイアの木版画〈ハンス・パウムガルトナーの肖像・1512〉に学んだのである。⁽¹⁶⁾ これとともに初期のホルバインには 1519 年の〈ポニファティウス・アメルバッハ〉(Basel) のように自然の風景を肖像画の背景に使う事例も見られるが、これについては後にまた述べる。

いまあげた 1524 年のエラスムスの肖像は、1524 年頃に彼の友人であり後援者でもあったカンタベリ大司教ウィリアム・ウォーラムに贈呈された。⁽¹⁶⁾

1527年、ホルバインはロンドンでウォーラムの肖像を描き、下絵(Windsor, 12272. 挿図2)と2点の絵画(Paris, Louvre と London, Lambeth Palace)が伝わっている。構図は先年のエラスムスの肖像に酷似しているが、イギリスの最高位聖職者の尊厳とすぐれた精神性はエラスムスの場合のように理想建築によらず、背景のカーテンと数冊の書物、司教冠、司教杖に囲まれたなかにいる人物そのものによって表現されるのである。ホルバインの室内肖像画は1528年のニクラウス・クラッツァーの肖像(Paris, Louvre)で一つの頂点に達する。書斎において研究する天文学者が周囲の机、壁、棚、その上にあるコンパス、定規その他数学、天文学研究の道具とともに再現されるのである。この書斎はまさしくピンダーがいうところの Heimat-Raum 故郷空間である。⁽¹⁸⁾

実際には第一次イギリス時代にも純粹の室内肖像画の数は多くない。1527年のトマス・モアの独立の肖像絵画(New York, Frick Col.)では前景の机、背景のカーテンによって室内が暗示されている。だが、同じカーテンの形式はバーゼル婦人マグダレーナ・オッフエンブルクをモデルとした寓意画<コリントの遊女ライス・1526>(Basel)においては歴史的題材にふさわしいルネサンス的モチーフと考えられた。一体、このバーゼル婦人の理想的肖像画は前方に突き出した右手にレオナルドの<晩餐>におけるキリストの左手が見られるといわれているものである。カーテンのモチーフは第二次イギリス時代にも、サー・ニコラス・カルー(1532/33. Drumlanrig/Scotland), ジャン・ド・ダントヴィユとジョルジュ・ド・セルヴ(1533), モルト伯爵シャルル・ド・ソリエ(1535, Dresden, Staatl. Gemäldegal.)の肖像画にまで及んでいるが、いずれの場合もルネサンス的、儀容的な気分が感じられるのである。

古く1519年のポニファツィウス・アメルバッハの肖像に始まる植物装飾の背景はイギリス時代の肖像画にも広く使用されている。栗鼠と鵲を伴う貴婦人(1527/8. Norfolk, Houghton Hall), サー・ヘンリ・ギルフォード

(1527. Windsor Castle), レイディ・メアリ・ギルフォード (1527. St. Louis, U. S. A., Fine Arts Mus.), ケルンの商人デリヒ・ボルン (1533. Windsor Castle), ウィリアム(?)・レスキマー (ca. 1533. Windsor Castle)の肖像画。このような植物装飾もホルバインが生まれながらに親しんだアウクスブルクの装飾趣味と見ることができるであろう。

このようにイギリス時代のホルバインの肖像画形式は一様ではないにしても、まったく新しい形式として室内肖像画はいまイギリス時代に興ったのである。第一次イギリス時代に上述のようにモア家族図、ウォーラム、クラッツァーの肖像画がある。1528年から4年間ふたたびバーゼルにあったホルバインが室内肖像画をつくった痕跡は一つもない。1528/9年の〈ホルバイン家族図〉(Basel)はその可能性が最も大きなものであったが、たとえ完全な状態で保存されたのではないとしても、そのなかから室内図の印象をうることは難かしい。1532年、ホルバインは再度ロンドンの人となった。そこでゲオルク・ギーゼ、ジャン・ド・ダントヴィユとジョルジュ・ド・セルヴの室内肖像画の系譜が継続された。すると、ホルバインがイギリスへ行く度毎に室内肖像画をつくるようになる何か強烈な刺激がなければならないと思われる。いま暫く迂遠な道を通りながらこの問題の解明を試みよう。

1526年、ロンドン行の際にホルバインはアントワープを經由した。この旅行で彼がヴァン・エイク兄弟の作品をはじめネザーランド美術に親んだことは容易に考えられる。彼がアントワープへ行く目的は、同市のペトルス・エギディウスへのエラスムスの手紙から知られる通り、晩年のクエンティン・マッシスの设咳に接することであつた。⁽¹⁹⁾そしてホルバインはロンドンへ行ってからもトマス・モアの家でこの巨匠の作品に接することができたはずである。――

1517年4月エラスムスは最後のイギリス訪問のあと、1504年以来の親友ペトルス・エギディウスとともに、アントワープのクエンティン・マッ

シスに肖像画を描かせ、これをトマス・モアに贈呈することを思いついた(1517年5月30日付トマス・モアへの手紙)。ペトルス・エギディウスはアントワープ市の書記(1510年以降)であり、1515年以来トマス・モアとの交際もある。「ユートピア」でピータ・ジャイルズの名で登場する人徳学殖ともに優れた人物であった。(デューラーも1520年にこの人に会っている。) エラスムスとエギディウスの肖像画は1517年9月によりやくカレーにいるモアに発送され(9月8日付のエラスムスからモアへの手紙)、9月末か10月初めにモアの手元に届いた。10月6日と7日にモアはエラスムスとエギディウスにそれぞれ感謝の言葉と画家ならびに作品に捧ぐ頌詩を書き送った。⁽²⁰⁾そして1517年12月にモアはこれらの肖像画をカレーからロンドンへ運んだ。――

肖像画ではエラスムスとペトルス・エギディウスは同一の書斎にあるものとして、それぞれ一枚ずつの板に表現されている。エラスムスは黒衣黒帽を着し、机の前に右向きに立って(立って執筆することは彼の習慣である)、「ロマ書釈義」の筆を運んでいる。木理が鮮明な板壁で囲まれた書斎の奥の書棚の上に数冊の書物が積まれ、書棚に鉄が下がっている。エギディウスも黒衣黒帽で机の向う側に坐し、卓上に左肘をつき、左手にトマス・モアの筆蹟の手紙を持ち、右手で卓上のエラスムスの著書「反蛮族論 *Antibarbarai*」を差す。これらの物はこの肖像が三人のヒューマニストの友情の象徴であることを意味する。卓上に円筒形の機械時計が置かれている。背後にはエラスムスの図から続く書棚があり、その上には数冊の書物と蓋付高脚杯が載っている。――エギディウスの肖像はロングフォード城に保存され、エラスムスの肖像は模写だけがローマ(Galleria Nazionale d'Arte Antica)とハンプトン・コートに伝わっている。

これらの肖像画は人びとにいかに大きな感銘を与えたであろうか。デューラーは1520年8月にクエンティン・マッシスをアントワープの自宅に訪問した。その折に見たエラスムスとエギディウスの肖像画習作の印象が

1526年の書齋におけるエラスムスの肖像(銅版画)に生かされた。その過程はデューラー研究における興味深い問題の一つであろう。⁽²¹⁾ホルバインの場合にもクエンティン・マッシスの影響が考えられる。ホルバインは現実の書齋のなかで仕事をするニクラウス・クラッツァーの肖像において、マッシスと根本的に同じものを目ざしていたのである。すなわち、ホルバインは現実の生活空間のなかで仕事をしているときの天文学者の姿にこの人の最もよいものを見るという認識に立っている。ここでクラッツァーの肖像がニューヨークにあるトマス・モアの肖像と同時代につくられたことを思い出そう。モアの肖像はルネサンスの理想主義的な心境の上に成立った肖像画である。ところで、1526年の〈バーゼル市長ヤーコプ・マイヤーの聖母〉の寄進者肖像からトマス・モアの家族図と一群の肖像画、ウィリアム・ウォーラム、ニクラウス・クラッツァーの肖像画をへて1528/9年の〈ホルバイン家族図〉まで一貫して流れ続ける一つの根本情調がある。この根本情調は画家の抒情的な個人的感情、肖像画の像主に対するシンパシーである。これをクラッツァーの肖像についていえば、現実の生活空間はホルバインの詩的眞実にまで高められている。換言すれば、この空間は現実の単なる再現以上に像主にとって intim なものなのである。

1532年、ホルバインはロンドン行の道をふたたびアントワープ経由にとった。クエンティン・マッシスは1530年に没していたから、この道草が芸術的にどんな意義をもっていたか不明である。とにかく、ロンドンでの最初の仕事の一つは、ダンツィヒの名門に生まれた34才のハンザ商人ゲオルク・ギーゼの等身大の肖像(968×5.7 cm. Berlin, Staatliche Museen)であった。P. ガンツはこれをホルバインが自分の技能の限りを見せた試験制作 Probestück であつたらうといっているが、⁽²²⁾なるほど、豪商の事務室にあるさまざまな静物——オリエント産の絨毯、印章、紋章付き指環、金貨入れ、機械時計、鋏や鵝ペンなどの文具、カーネーションを挿した高価なヴェネツィア・ガラスの花瓶、手紙、封臘、鍵、秤、書物、鞆など——が

巧緻の極を示して再現されている。机に向って来信を開封するギーゼもまた静物の一つであるかのように表現されている。画家は透明な眼で静物の形の偶々までを観察し、対象を具象的 sachlich な表現に持ち来たす。これらの静物は、1523年のエラスムス像の一つにおけるアウクスブルク起源のルネサンス片蓋柱と異なり、そしてウォーラムの書物や司教冠や司教杖、クラッツァーの研究道具のように商人ギーゼの人格の一部であり、彼はそれらを衣服のように身に纏っているのである。しかしモデルの周辺の空間をこれほどの精密度をもって再現することはホルバインの作品のなかでも稀である。翌1533年の前半、ミカエル僧団騎士ジャン・ド・ダントヴィユとラヴール司教ジョルジュ・ド・セルヴの複肖像画でもう一度、モザイク装飾の床、背景のカーテン、二人の人物の間に据えた木架、それを覆う絨毯、その上の数学、天文学研究の道具、木架下壇の地球儀、書籍、弦楽器、木管楽器、聖歌集などを精美をつくして表現したきり、再度このような室内肖像画に筆を染めなかった。したがってホルバインの室内肖像画はイギリス時代の、しかもネザーランド美術作品の鮮明な印象が残っていた時期の特異な現象であったと考えられるのである。第二次イギリス時代の肖像画は大抵の場合モデルの周辺の空間に関しては寡黙である。ホルバインの眼は人間そのものへ集中する。モデルの顔貌、姿勢、衣服、そして多くの場合に添えられる手だけが表現される。

三

ヴェルフリンは「美術史の基礎概念」のなかでホルバインの肖像素描の特徴を捉えて、「すべての他のものを除去しながら、『そこで形が曲っている』現象の部分のみを線に持ち来たす」と表現している⁽²⁸⁾。このような評言が適中するのはホルバインの最終様式 *ultima maniera* の肖像素描についてである。もちろん大局的に見れば、この種のものがホルバインの肖像素描の大半を占めているから、これらをもってホルバインの肖像素描を代表

させることは諒解されるが、そこへ到達するまでにホルバインはいくつかの段階を経験していたのである。

ホルバインの肖像素描は細かく見れば三つの段階を過て発展した。初期のホルバインが銀筆をもって素描する親譲りの技術にすぐれていたことは、薄い地塗がある画紙に銀筆を主とし赤色のチョークを混用して描いた1516年のバーゼル市長ヤコブ・マイヤーとその夫人の肖像習作 (Basel) によって立証される。⁽²⁴⁾ 頭部の輪郭と顔面の個々の部分が力強い描線によって強調され、一つ一つの形が刻明な暈滲^{うんおう} Schraffierungen をもって可捉的 tangibly に肉づけられている。しかし、後にホルバインはフランスの肖像画家ジャン・クルーエー派が得意とする素描画法 à trois crayons を修得し、1526年のバーゼル市長ヤコブ・マイヤーの聖母寄進者像の習作3点のようなチョーク画法の傑作を生んだ。それ自体が絵画的素材であるチョークを用いて再現された頭部は、10年前のヤコブ・マイヤーの習作に比較すればはるかに柔軟さと繊細さを増した。これがホルバインの素描画法の発展の第二段階である。それでは第三の発展段階は何か。しかし、第一次イギリス時代に限れば素描画法はほとんどすべてがこの第二の画法によるものであるから、しばらくはこの段階にとどまり、その作品を吟味しなければならない。

ウィンザーにある13点とバーゼルにある4点の肖像素描がホルバインの第一次イギリス時代の作品であり、ただ一点を除きすべてに共通した特徴がある。すなわち、地塗のない白い画紙に黒を含む多色のチョークをもって行なわれた素描である。1526年のマイヤーの聖母図の習作3点にはそれぞれ何らかの地塗が認められるのであるから、地塗のない画紙の使用は第一次イギリス時代の著しい特色といわねばならない。

第一次イギリス時代の素描のなかで最も感銘深いものは1527年の肖像画の下絵となったカンタベリ大司教ウィリアム・ウォーラムの肖像 (Windsor, 12272. 挿図2) である。絵画は1523年のルネサンス片蓋柱のある



挿図 2 ホルバイン カンタベリ大司教ウィリアム・
ウォーラム 素描 ウィンザー

室内のエラスムス>と同一構図の半身像であるが、習作は胸から上を黒赤黄茶四色のチョークをもって表現する。イギリスの最高位聖職者の威厳、トマス・モア一派のヒューマニストの高潔な精神が71あるいは77才の老顔によく表出されている。枯葉のような皮膚とその深い皺を表現するチョークという素材があたかもその物質性を克服し対象の質感をもつに至ったかに感じられる。同様のことは1527年のレイディ・メアリ・ギルフォードの肖像習作(Basel)にもあり、豊満な貴婦人の肌の柔軟さがチョークの薄い膜を通して観者に伝わってくる。そしてトマス・モア家族図習作、たとえば子ジョン・モアの肖像ではホルバインは頭部を赤色のチョークで入念に再現した後、黒色のチョークで帽子と衣服、書物を持つ手を闊達に形どり、左上から右下への(ホルバインは左腕の画家であった)粗い擦筆で陰影を賦す。ここにはまるでドガの素描のような軽快な筆触が見られる。

これら二三の素描をもって例証されるように、ホルバインは第一次イギリス時代にチョークによる絵画的表現の蘊奥を極めたのである。

1526—1528年の一群の素描のなかに例外的に、水彩の地塗のある画紙にチョークと毛筆を用いて素描した〈ロチェスター司教ジョン・フィシャー〉(Windsor, 12205)がある。地塗は淡紅色で肌色に近く、顔面は赤色のチョークをもって脛、唇、耳朶に朱を点ずるのみであり、最後に毛筆（あるいはペンも併用か）の墨線をもって頭部を強く輪郭づける。この画法は同時代すなわち第一次イギリス時代には他に例がなく、第二次イギリス時代においてはじめて多数の類例をもつのである。実はこの画法がホルバインの素描画法の第三の発展段階である。

1532—1543年の第二次イギリス時代には、チョークのみによる素描は却って極めて少数である。有名なモルト伯爵シャルル・ド・ソリエの肖像習作(1534/35. Dresden)や、サー・トマス・ストレインジ(ca. 1536)、エドワード・クリントン卿(ca. 1536)、ベッドフォード伯爵ジョン・ラッセル(1539/43)(Windsor, 12244, 12198, 12239)など若干の素描。他の多くはジョン・フィシャーの肖像のような画法によるものである。すなわち、地塗のある画紙の使用、チョーク彩画の上に頭部の輪郭、目鼻口の線を墨線によって強調する方法は第二次イギリス時代にはじめて盛んになったのである。外的特徴としての寸法は平均的に第一次イギリス時代のものに比べて著しく小さくなった。ジョン・フィシャーの肖像(38.3×23.4 cm)はまだ大きかったのである。

もちろん第二次イギリス時代にも上述の若干のチョーク着色素描のように第一次イギリス時代以来の素描画法が見出されるが、ホルバインはまた次の実例が示すような特異の素描画法も採りえた。〈あるジェントルマン〉(H.A. シュミートによれば Jean de Dinteville で ca. 1537. Windsor, 12258)は淡紅色の地塗の上に黒赤二色のチョーク、ペン描線、毛筆淡墨による(挿図 3)。すなわち、顔面はチョークによって素描され、眉毛と鬚はペン



挿図 3 ホルバイン あるジェントルマン 素描 ウィンザー

の墨線で描き起こし、ベレー帽と頭髪は墨色の濃淡によって彩られる。着衣は毛筆墨線をもって粗く縁どられている。この素描は明らかに第二次イギリス時代の特性をもちながら、しかも墨色の濃淡で彩色するなどホルバインの *ultima maniera* には見出されない能弁な画法が現われている。(第二次イギリス時代の初めの数年間につくられたハンザ商人たちの肖像の習作は今日一点も伝えられていないと思われる。) 一体、ホルバインの素描は絵画の下絵として行なわれたものであり、それ自体で独立した作品ではない。しかしジャンルからいえば素描であるが、すでに完成した絵画に等しい入念さで描かれた水彩画がある。サー・ジョン・ゴッドサーヴの肖像 (Windsor, 12265) は淡紅色の画紙に黒赤二色のチョークで頭部を描き、墨色をもって頭髪、眉毛、目、口そして顔の輪郭を線描し、黒、青、茶、灰堇、白の多色の水彩とグアッシュをもって帽子、着衣、持物(手紙)、そして背景を彩色する。同じ像主の肖像絵画は1528年(父 Thomas Godsolve

とともに、Dresden, Staatl. Gemäldegal.) と 1536 年頃 (Philadelphia, J. Johnson Col.) とにあるが、この水彩画は 1532/4 年に年代づけられている。その頃ゴッドサーヴはスティーヤードと交渉があったことが知られている。同様の技法による素描には、バーゼルとインディアナポリスのくある夫婦の肖像 > (ca. 1538) やバーゼルのエドワード王子幼少期の肖像 (ca. 1543) などがある。

さて、究極的段階におけるホルバインの肖像素描は、光線現象やそれによって生ずる陰影のような可変的現象を棄て、恒久的な形態のみを表現しようとする。黒赤黄茶の多色のチョークによる暈渲^{うんせん}は光線によって生じた投影ではなく、形体の起伏弯曲を暗示するものである。しかも、それは初期の素描に見られた方向性を有する暈滲では表わされず、平坦な色彩の面として表わされる。白色のチョークによるハイライトは <ウィリアム・レスキマー> (Windsor, 12237) のようなチョーク素描にわずかな実例を見出すにすぎない。頭部の輪郭、眼瞼、鼻の下辺、口の明確な墨線はこのようにして把握された形態を一層強化し決定的なものとする。

第二次イギリス時代には絵画においても素描においても正面向きの肖像が多数製作された (挿図 4)。H. A. シュミートがいうように、これらの肖像作品を製作するとき、ホルバインは明り窓を背にして坐り、モデルを正面から明るい光が照らすように据え、陰影のないモデルの顔を見ながらこれを写生したにちがいない。⁽²⁵⁾ この場合、当然ながら、いかにすれば陰影の助けをかりずに三次元的形体を二次元的平面の上に表現できるかという造形的問題が生じて来る。ホルバインがこの問題解決の手段に求めたものは線であった。彼は驚くべき自己制御力をもって対象が本然的に有する線を抽出し、それを強調することに集中した。このような創作態度はもちろん正面向きの肖像ばかりでなく、究極的段階におけるすべての肖像素描にも共通する。物の実体は不動のものだという信念がこのような観照に彼を導いたのである。たとえばレンブラントは現存在をたえず流動し変化す



挿図 4 ホルバイン あるレイディ 素描 ウィンザー

るものとして理解したから、ホルバインの肖像画とは本質的に異なったものを生み出した。二つの異なる信念がクラシックとバロックとを分けたのである。⁽²⁶⁾

1917年にヴェーンの学者ヨーゼフ・メーダー（《Die Handzeichnungen》）がホルバインはガラス板装置を使用したとあって以来、多くのホルバイン研究家がそれをありうべきことと考えるようになった。この装置の使用がホルバインの究極的段階の肖像素描の特異な画法の秘密であるとされたのである。この装置を考案したのはアルベルティやレオナルドのようなルネサンスのイタリア美術家たちである。レオナルドはノートの中かで大要次のようなことを述べている。すなわち、素描家はフォリオ判のそのまた半分の大きさのガラス板を写生される対象に向けて腕の三分の二の位

置に立てる。それから自分の頭を器具で固定させ、一方の眼だけを使ってガラスの向うに見えるものの輪郭を毛筆か目の細い赤色のチョークでガラスの上に描く。次にそれを透写法によってガラスから紙に写し、それをまた一層上質の紙に針刺し法で移しとる。云々。⁽²⁷⁾

デューラーもまたこの方法をイタリアから学び、芸術理論書「測量術教本 *Underweysung der Messung*, 1525」のなかで推奨した。この書物はピリバルト・ピルクハイマーに捧げられているが、これより遙か以前、1506年10月(たぶん13日)、デューラーはヴェネツィアからこの人に「そのあと、ある人が私に教えてくれるという秘密の遠近法の知識のために (*vnder kunst willen in heimlicher perspectiua*) ボローニャへ行こうと思います」と書き送った。⁽²⁸⁾ 1400年代の遠近法に関するイタリアの文献は、アルベルティもピエロ・デルラ・フランチェスカもレオナルドもまだ印刷されていなかったから、デューラーがいうように「秘密」であった。⁽²⁹⁾ — それから約20年後、デューラーはガラス板装置について木版画の挿絵



挿図5 デューラー ガラス板装置を使う素描家 木版画

つきで説明した（挿図 5）。これを見ると素描家が卓上に立てた照準器に片眼をあててガラス板の向う側に坐ったモデルを覗き、墨でガラスの上にモデルを写生している。その後、この線画は何らかの手段で紙に写しとることができる。われわれはデューラーの説くところをそれだけのものとして受取ってはならない。デューラーによって初めてドイツにおいてもイタリア人と同様に自然を——デューラーの用語に従えば——「知識 Kunst」として把握する科学的精神が起ったのである。パノフスキーによれば、ドイツ語による科学的叙述はデューラーをもって嚆矢とする。⁽⁸⁰⁾

さて、ホルバインが実際にガラス板装置を使用したかどうか、換言すれば、デューラーによって惹起されたドイツ精神史上の劃期的事件にホルバインが参与したかどうか、ホルバインはこの点に関して相変らず沈黙しつづける。この問題に対する最も賢明な判断は筆者の知る限りではシリングのものである。「ホルバインはデューラーやレオナルドが推奨したようにガラス板装置を用い、その補助によって実物通りに主要輪郭線を透写し、迅速かつ確実に仕事することができたということも推測されて来た。ホルバインのファンタジーがこのような補助手段を必要としたらろうという考えは、一個の至高の巨匠の創作力を考えるわれわれの表象に反する。しかし、彼の造形力がこの装置を使用しながら、それを克服していることも——組織的な方法で人間の理想像を得ようとするデューラーの試みを忘れてはならない——天才のしるしなのである。」⁽⁸¹⁾ いうまでもなく、このような補助手段の使用は多作な第二次イギリス時代の輪郭線を強調した肖像素描に関する限り考慮にのぼる。この手段がモデルの正確な再現を可能にしたことは十分考えられる。イギリス時代のホルバインの素描はすべて絵画の習作であり、それだけで独立したものではない。しかし、それは習作の段階で理想的には完璧に出来あがっていたのである。このことはトマス・モア家族図スケッチとその習作とを比較しただけでも容易に確認されるであろう。シシリ・ヘロン、子ジョン・モア、アン・クレサカーの顕著な運

動性を示す態度は習作においてすでに十分に効果を試されていたのである。同様の実例を第二次イギリス時代の肖像画に求めるならば、まず第一に、ヘンリ八世の第三王妃ジェイン・シーモアをあげるべきであろう。彼女の肖像絵画はヴィーン (Kunsthistor. Mus.) にある四分の三身像 (65×40.5 cm) とデン・ハーグ (Mauritshuis) にある半身像 (26.3×18.7 cm) とであるが、ヴィーンのもの習作はウィンザーにあり、正装した王妃を頭部から前に組んだ両手まで入れ、この時期としては稀に大きな寸法 (50.3:28.7 cm)⁽³²⁾ で表現したのである。ホルバインの肖像画にしばしば見出される手の表現は顔面の表情とともにその人物を雄弁に語るものである。いまここでホルバインは顔面を黒赤二色のチョークで描き、ペン描線で四分の三左向きの顔面の輪郭と目鼻口を強調する。わずかな鋭い描線が顔面の表情と性格を明確に表現する。——二つの絵画においては、暗色の背景の前に緋色の暗着と高貴な真珠細工の装身具を着けて立つ王妃を明暗の限界線が鋭く縁どっている。ジェイン・シーモアは1536年ヘンリ八世と結婚し、翌1537年エドワード王子の生後間もなく没したが、この肖像画はホルバインが宮廷画家となる機縁をつくったものの一つであったと考えられる。

ホルバインの多数の肖像画は彼が人間に対する強烈な関心をもって休みなく描きつづけて来たものである。一つ一つが想を凝らしてつくられたものであるから、統括的に語ってしまっては興ざめである。それらを一つ一つ見ることによって、われわれの人間についての理解も次第に深くなる。

O. ベネシュが「彼の世界は人間だけが住む宇宙だ」といったのは、いかにも適切である。⁽³³⁾ イギリス時代の初めに——厳密な製作年代のことではないが——<トマス・モア家族図>が現われたことは意義深く思われる。十人の家族に一人として同じ姿勢をとるものがなく——ここにリチャード・ロッキーの模作との相違がある——それぞれの役割、性格に従って描き分けられている。それはまさしく人間のシンフォニーである。そしていま、第二次イギリス時代にホルバインは肖像の偉大な連続をつくり出すことに

よって人間認識の蘊奥に達する。ホルバインに敢えて「芸術とは何か」を問うならば、彼からは「人間を知ることだ」という告白をききえたことであろう。こういう信条をわれわれは端的にヒューマニズムの時代の美学思想と呼んでよいであろう。

1526年、ホルバインがバーゼルからアントワープを経てロンドンへ行くときに、エラスムスがペトルス・エギディウスとトマス・モアに「ここでは諸技芸が凍えています」と書いたことを捉えて、あたかもホルバインの創造力までも枯渇していたかのように解釈することは誤りである。先に「美学 81」（美学会、1970）において筆者はホルバインが肖像画家として身を立てるのはイギリスで糊口の資を求めたためばかりでなく、彼はこれによって宿願をはたしたのであるということを論じた。いま、その論拠に、ホルバインは人間を知ること、人間を表現することにおいて第一級の芸術家であったということがあげられるように思う。

注

- (1) E.E. Reynolds, Thomas More and Erasmus, New York 1965, p. 215.
- (2) Richard Locky: E. Waterhouse, Painting in Britain 1530-1790, Middlesex 1962, p. 19.
- (3) 土方定一, ドイツ・ルネサンスの画家たち, 東京 1967, pp. 270.
- (4) Holbein は 1535 年にはすでに 宮廷画家になっていたという説がある: H.A. Schmid, Hans Holbein der Jüngere. Sein Aufstieg zur Meisterschaft und sein englischer Stil II, Basel 1947, p. 358.
- (5) P. Ganz, Hans Holbein. Die Gemölde, Köln 1949, Einleitung X による。
- (6) P. Ganz, op. cit. Cat. No. 42.
- (7) O. Benesch, Die deutsche Malerei. Von Dürer bis Holbein, Genf 1966, p. 166.
- (8) J.A. Schmoll gen. Eisenwerth, Zum Todesbewusstsein in Holbeins Bildnissen. In: Annales Universitatis Saraviensis No. 4, 1952, pp. 352.

- (9) H.A. Schmid, op. cit. p. 293.
- (10) Niklaus Kratzer の筆蹟: K.T. Parker, Die Zeichnungen Hans Holbeins in Windsor, London 1947, p. 34; H.A. Schmid, op. cit. p. 294; P. Ganz, op. cit. pp. 264, Cat. No. 176. Thomas More の筆蹟: Katalog der Basler Ausstellung 1960. Die Malerfamilie Holbein in Basel, Cat. No. 308.
- (11) Nicholas Harpsfield, The life and death of Sr. Thomas Moore, Knight, sometyms Lord high Chancellor of England, Oxford 1963, pp. 298, Historical Notes by R.W. Chambers, 9/6.
- (12) K.T. Parker (op. cit., p. 34) はモア家族図スケッチの成立を 1527 年 2 月 7 日以前とする。H.A. Schmid (op. cit. p. 294) も早い年代をとる。それに反して P. Ganz (op. cit., p. 264) は 1527 年 2 月に絵画の製作に着手、バーゼル帰国以前に完成したと考える。Katalog der Basler Ausstellung 1960 (No. 308) はスケッチの成立を 1528 年とする。
- (13) E.E. Reynolds, op. cit., p. 216.
- (14) Holbein がバーゼルへ持ち帰ったと思われるものはモア家族図スケッチのほか素描 4 点が伝わっている。すなわち Lady Mary Guildford, Sir Nicholas Carew, A Gentleman, A Lady. これらはすでに 1662 年の Amerbach-Kabinettt の蔵品目録に記載されている。Holbein 夫人から Bonifazius Amerbach が購入したものと考えられる——Katalog der Basler Ausstellung 1960, p. 268.——Windsor Castle の 13 点の素描を Holbein はイギリスへ遺して帰国したのである。
- (15) G. Dehio, Geschichte der deutschen Kunst, Textband III, Berlin/Leipzig 1931, p. 134.
- (16) Katalog der Basler Ausstellung 1960, Cat. No. 141, p. 174.
- (17) 拙稿, 肖像画家ハンス・ホルバイン, In: 美学 81, 1970, pp. 45.
- (18) W. Pinder, Holbein der Jüngere und das Ende der altdeutschen Kunst, Köln 1951, p. 71.
- (19) H.A. Schmid, op. cit., p. 279.
- (20) More の詩 “Tabella loquitur” と “Ipse loquor Morus”: Harpsfield, op. cit., pp. 340, Historical Notes, 136/14-19.
- (21) E. Panofsky, The Life and Art of Albrecht Dürer, Princeton 1955³, p. 239.
- (22) P. Ganz, op. cit., Cat. No. 61, p. 224.

- (23) H. Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, Basel/Stuttgart 1948¹¹, p. 56; 守屋謙二訳, *美術史の基礎概念*, p. 77.
- (24) 拙稿, 前掲参照.
- (25) H.A. Schmid, *op. cit.*, p. 381.
- (26) J. Gantner, *Schicksale des Menschenbildes*, Bern 1958, p. 90; 中村二柄訳, *人間像の運命*, 京都 1965, p. 125.
- (27) *The Notebooks of Leonardo da Vinci II*, London 1956, p. 235: MS. 2038, *Bibl. Nat.* 24r.
- (28) Dürer, *Schriftlicher Nachlass I*, hrsg. v. H. Rupprich, Berlin 1956, 10. Brief, 85.
- (29) E. Panofsky, *op. cit.*, p. 248.
- (30) E. Panofsky, *op. cit.*, p. 244.
- (31) E. Schilling, *Zeichnungen der Künstlerfamilie Holbein*, Basel 1954, p. 9.
- (32) P. Ganz (*op. cit.*, *Cat. No.* 97, p. 233)によれば, この習作はヴェーアの肖像と同じ尺度で表現されている.
- (33) O. Benesch, *op. cit.*, p. 175.

Hans Holbein in der englischen Zeit

Tadao Kaizu

Résumé

Hans Holbein d. J. befand sich zweimal in England: von 1526 bis 1528 und von 1532 bis 1543. Während seines ersten Aufenthalts entstand das Familienbild des Thomas More, das älteste bürgerliche Gruppenbildnis in der europäischen Kunstgeschichte. Das Original ist verschollen. Die Basler Federzeichnung scheint kein Entwurf für das Bild zu sein, sondern eine eigenhändige Kopie. Auf Wunsch des Thomas More überbrachte Holbein bei seiner Rückkehr aus London nach Basel, 1528, diese Zeichnung dem Erasmus. Die Vermutung, daß sie eigentlich eine Musterzeichnung für Holbeins Basler Werkstatt gewesen sein müsse, liegt nahe.

Das Familienbild des Thomas More gehört wie Niklaus Kratzer (1528) und Georg Gisze (1532), die Holbein in London anfertigte, zu den Interieur-Bildnissen. Die Form dieser Bildnisse stand wahrscheinlich unter dem Einfluss des Quentin Massys, den Holbein 1526 in Antwerpen kennengelernt hatte, und dessen Werke, die Bildnisse des Erasmus und des Petrus Aegidius von 1517, Holbein bei Thomas More hätte sehen können.

Die acht Studien der einzelnen Personen der Familie More sind heute noch in Schloß Windsor erhalten. Der Stil dieser Kreidezeichnungen ist eigenartig und gleichsam impressionistisch im Vergleich zu dem der stark vereinfachten Linearzeichnungen aus der späteren Zeit, für deren Ausführung Holbein vermutlich die Technik des Glastafel-Apparates anwandte.