

Title	ハンス・ホルバインと風景画
Sub Title	Landschaft in einigen Bildern des Hans Holbein d. J.
Author	海津, 忠雄(Kaizu, Tadao)
Publisher	三田哲學會
Publication year	1971
Jtitle	哲學 No.57 (1971. 3) ,p.73- 91
JaLC DOI	
Abstract	In den 1510er Jahren, als Holbein das künstlerische Leben betrat, erreichte die Landschaftsdarstellung der deutschen Malerei den Hohepunkt ihrer Entwicklung. Durers Zeitgenossen malten die Landschaft als Hintergrund ihrer Kompositionen. Holbein gab zwar die Landschaft in einigen Bildern wieder, aber sie hatte kein romantisches Gemit wie die Landschaft von Durers Zeitgenossen. Holbeins Tafelbild in Hampton Court Palace, "Noli me tangere", ist eine Ausnahme, weil die Landschaft stimmungsvoll, gleichsam Burgkmair'sch, ausgeführt wurde ; die Zuschreibung ist lange umstritten gewesen. Es ist merkwürdig, dass Holbein nicht in der herrschenden Richtung in der deutschen Kunst des fruhen 16. Jahrhunderts ging.
Notes	
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00150430-00000057-0073

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・ホルバインと風景画

海 津 忠 雄

一

私はかつてローマの宿でデューラーの銅版画〈放蕩息子〉の複製を見た。その主人はドイツ人であった。ヤーコプ・ブルクハルトは「イタリアのルネサンス文化」(4, 4)のなかで、1496年頃の作と推定されるこの銅版画をドイツの風景画の実例としてあげている。いま異国で生活するドイツ人はここに描かれた農家の風景を見て郷愁をなぐさめているのかと思われ、興味深かった。実際、デューラーの版画にはこの銅版画のように、風景がよく出てくる。实景であると幻想の風景であるとを問わず、それは風景画と呼ぶにふさわしい、みずみずしい自然表現である。デューラーは近世ドイツ美術における風景画の開拓者であった。若き日のデューラーは第一次イタリア旅行(1494—95)の途次ときどき画囊をひらき自然の景致を画帖におさめた。そのすばらしい風景スケッチについて更めていう必要もないだろう。死の3年前、1525年6月7日の夜にデューラーが見た夢は、4マイルほど離れたところに水が天から大音響とともに落ちて来てあたりを洪水にし、つづいて沢山の水が遠く近くに落ちて来たというものであった。デューラーはこの恐ろしい夢の光景を水彩画と文章で書き留めているが、それはまさしく風景画的ヴィジョンではなかったろうか。

さて、子のハンス・ホルバインがバーゼルで芸術活動を開始したのは1515年のことである。この1510年代はドイツ美術史のなかで見のがすことのできない数々の自然表現の傑作が生まれた時期である。思いつくまま挙げてみると、丁度1510年にアルトドルファーは〈聖ゲオルクと竜の戦

い〉 (München, Alte Pinakothek) を製作する。主要人物は画面の下方に小さく表現され、うっそうたる森の光景が実に全幅を覆っている。高い屏風のように森が観者の前にそそり立ち、あたかも葉の触れあう音を耳元に聞く思いがある。木立の一角を破って広々とした風景が見える。聖ゲオルク伝説に従えば、ここには竜の餌食になる運命からゲオルクの勇敢な行為によって救われたリビアのシレーナ王の娘が表現されるはずである。ところが、アルトドルファーは王の娘を全然描かず、ただゲオルクと竜との激戦がくりひろげられる場所だけを表現する。従って伝説ではなく、自然の表現となった。またアルトドルファーは 1520/25 年に〈ヴェルト城のあるドーナウの風景〉 (München, Alte Pinakothek) の画家となったが、これは独立した絵画として製作されたドイツ最古の純粋な風景画といわれる。

1510 年代のなかばに、グリューネヴァルトはイーゼンハイム (エルザス) の聖アントニウス修道院のために有名な祭壇扉絵を描く。そのうちの一枚、〈聖アントニウスの聖パウロス訪問〉 (Colmar, Mus. Unterlinden) に、フェニックスの葉を編んだ衣を纏うた 130 才の隠修士パウロスが鳥の運ぶパンを食して独住するという深山の幻想的風景が表現されている。

一方、アウクスブルクの画家ブルクマイアも自然表現をよくする。「ブルクマイアにとって風景はどうでもよいようなものではない。⁽¹⁾」すでに 1509 年の聖母子図 (Nürnberg, German. Mus.) に、画家がヴェネツィア旅行で見た前部アルプス地方の風景が再現されている。それから約 10 年後、1518 年の〈ヨハネ祭壇〉 (München, Alte Pinakothek) の中央パネルに、ヨハネの流刑地パトモス島 (黙示録 1, 9) の熱帯林とそこに遊ぶ南国の小島や小動物が表現される。画家はこれらの対象を実際にその眼で観察することができたであろうが、この作品はアメリカ大陸発見時代の交易都市アウクスブルクのエキゾティシズムの産物である。そして 1519 年にはブルクマイアの傑作の一つ、〈十字架磔刑祭壇〉 (München, Alte Pinakothek) がつくられる。中央パネルに、十字架上のキリストとほぼ全面に暗鬱な空が表現されてお

り、空は暗い壁龕として主題の厳肅莊嚴な気分を演出するのに役立っている。これまでにあげた例はほんの少数であるけれども、1510年代のドイツ美術においてこの種の所産はきわめて豊富であり、この特異な現象を論じようとすれば、ルーカス・クラナハや、父のハンス・ホルバインの弟子レオンハルト・ベック、スイスのウルス・グラーフやニクラウス・マヌエル・ドイッチェなどを含めた、もっと大がかりな考察が必要となるだろう。それはわれわれの目下の課題ではない。

とにかく、子のハンス・ホルバインは 1515 年夏以前にバーゼルへ移住した、あのアウクスブルクから。それにもかかわらず、なぜか彼の芸術は自然表現の分野では不毛である。すくなくとも風景は彼の本領ではない。彼はデューラーやアルトドルファーのように風景スケッチを一つものこさなかった。たまたま大きな構図の背景に描かれたホルバインの風景を見ても、一体に自然はわれわれの心にそれ特有の感興を湧かせない。自然は大きな構図のなかに埋没し、そのなかで限定された役割をふりあてられているにすぎない。それでも彼はアウクスブルクの子であろうか。1510年代に活動を開始したドイツの画家であろうか。ホルバインの風景を語ることは、結局ホルバインとドイツ美術との微妙な関係を考察することになるにちがいない。

よし、ホルバインは生まれながらに肖像画家として立つべき才能の人であり、肖像画こそ彼の本領であることを認めよう。彼の肖像画のうちには、デューラーの 1498 年の自画像 (Madrid, Prado) や 1499 年のトゥヒャー家の人々を描く 3 点の肖像 (Weimar と Kassel)、あるいはルーカス・クラナハのヨハネス・クスピニアーン夫妻の肖像 (ca. 1503. Winterthur) がそうであるように、背景に風景を用いる場合は皆無ではない。しかしこのような作例はただ一点にとどまる。それは 1519 年の〈ボニファツィウス・アメルバッハ〉 (Basel) である。銘文を書いた板、樹幹、いちぢくの枝、雪で覆われた山脈、青い空。これらの対象はすべてが人物と弛みなく有機

的に関連し合い、人物の頭部は構図の中心的な位置に立つ。頭部と自然物との間の造形的に親密なる関係、これがこの構図を支えている基本である。色彩的に見ても自然物の色彩は人物の色彩に諧和し従属せしめられている。ホルバインは1516年のバーゼル市長ヤーコプ・マイヤー夫妻の肖像(Basel)を描いたとき、人物が背景の建物との鋭い対立関係におかれるように色彩的にも配慮したが、それに比べて、いまボニファツィウス・アメルバッハの肖像が人物と背景の自然との間に色彩的諧和を求めたことは一つの進歩であろう。しかし、画家はこの工夫によって却って表現力が人物に集中し、その中心たる意義が明確になることを計算に入れていたのである。自然はたしかに巧みに再現されている。だが、それは全体の構図の一つの構成要素として構図のなかに埋没し、それ自体としてはわれわれの自然感情に訴える何ものももたない。これは決定的なことである。

それ以後、肖像画の背景に自然は現れなかった。なるほどイギリス時代(1526—28年および1532—43年)の肖像画のうちには植物を描いた数点があるが、この植物は自然のものというよりも壁紙の模様を思わせる。年代を追って見て行くと、〈ボニファツィウス・アメルバッハ〉につづく肖像画は、問題作であるが1520年の〈クシロテクトゥス〉(Nürnberg, German. Mus.),そして1523年の〈ルネサンス片蓋柱のある室内のエラスムス〉(Longford Castle)と2点のエラスムス像(ParisとBasel)である。これらのエラスムス像はイギリス時代の室内肖像画の系譜の遠い発端となった。室内肖像画はおそらくクエンティン・マッシスの影響のもとで完成せしめられたホルバイン独自の肖像画形式である。しかし1533年〈大使たち、ジャン・ド・ダントヴィユとジョルジュ・ド・セルヴ〉(London, Nat. Gal.)を最後にふたたびつくられなかった。最後の10年間の肖像画は周囲の空間については沈黙し、表現は人間そのものに集中される⁽²⁾。

こうして、バーゼルにある肖像画〈イェルク・シュヴァイガー〉の非ホルバイン的性格が明白になる。今日、これの作者はハンスの兄アンブロジーウ

ス・ホルバインであると推量されている。その辺の事情をさぐってみると——イェルク・シュヴァイガーはアウクスブルク出のバーゼルの金工で、妻はエリーザベト・アンゲルロートである。エリーザベトの兄弟に有力な金工バルタザール・アンゲルロートがある。ハンス・ホルバインは 1520/22 年頃にバーゼルのツーム・タンツ館から建築前面部壁画を依頼されたが、その当主がバルタザール・アンゲルロートである。さてアンブロジウス・ホルバインは 1518 年 6 月 5 日にバーゼルの市民権を購入した際、一部を現金で支払い残金を年賦としたので、当時の習慣に従い、すでにバーゼル市民であるイェルク・シュヴァイガーを保証人に立てたのである。しかしアンブロジウス・ホルバインは 1519 年末に 25 才位で死んでしまったらしい。肖像画の裏面にシュヴァイガー家の紋章を描いた羊皮紙片が貼付されていることを考えれば、ハンス・ケーグラの否定的な意見もあるが、像主をイェルク・シュヴァイガーとすることについて、ほとんど疑念の余地がない。⁽⁸⁾ 製作年代はアンブロジウス・ホルバインの晩年にあたると思われる。——

構図はハンス・ホルバインの〈ボニファツィウス・アメルバッハ〉に似ている。シュヴァイガーは左向きで、ベレー帽とマントを着す。背景に日没の山岳風景。夕闇に包まれた静かな城と大樹、聳え立つ山脈、靄に煙る谷間、茜色の夕空。しかし最近、この風景は完成後間もない頃に改作されていることが明らかになっている。もとは、青緑色の二つの山塊が両側から迫って来て人物の頭部を狭み、頭部は茜色の空を背景にしていた。ここでは改作問題を細かく論じない。だが、二つの段階のいずれを考えても、この自然表現の豊かさは、この肖像画が細やかな自然感情をもった画家の仕事でなければならないことを裏づける。〈ボニファツィウス・アメルバッハ〉の超時間的な青い空の色に対して、この肖像画の画家は自然の形体と色彩の時間性とその情緒性を楽しむ心をもって、刻々変化する黄昏の自然を観察した人でなければならない。二、三の確実な作品から推量すれば、アンブ

ロジウス・ホルバインはこういう繊細な自然感情をもった画家であってよい。⁽⁴⁾ この繊細な感覚ゆえに、彼はアウクスブルク出の画家たるにふさわしい人、いや末期ゴシックの巨匠、父のハンス・ホルバインの子にちがいがなかった。しかるに、彼の弟ハンス・ホルバインはそうではない。いかにもハンス・ホルバインの仕事らしい〈ボニファツィウス・アメルバッハ〉では多くの点でアンブロジーウス・ホルバインの作品との違いが明白である。ハンス・ホルバインのつくり出すものには、自然に対する intim な感興——ロマンティックと呼んでよいだろう——を許さない厳格さがある。実は、われわれ日本人にはアンブロジーウス・ホルバインの方が親しみやすい。

二

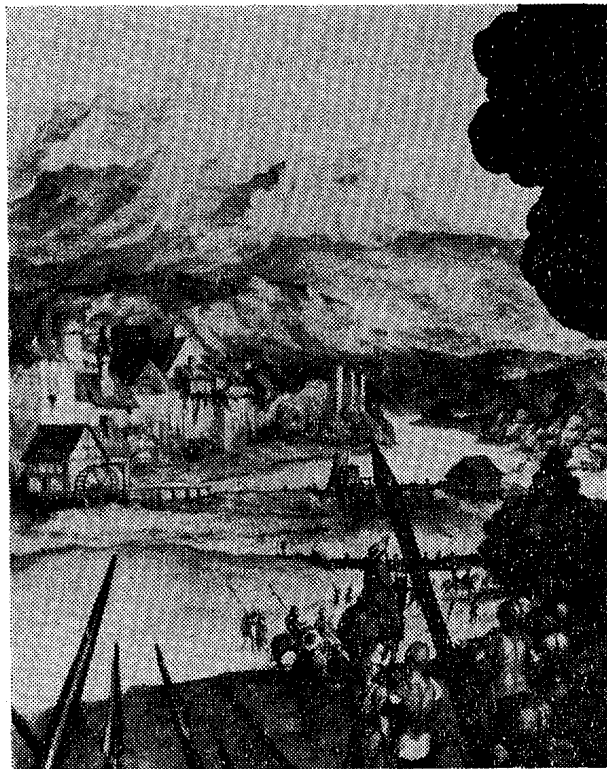
ホルバインには風景を単独で取扱った作品はスケッチ一枚ないが、風景を全然表現しなかったわけではない。これを二、三の実例について考察しよう。

有名な木版画連作〈死の舞踏〉における風景。この連作のなかで出色のものは、「司教」と「農夫」の風景である。司教図の羊を牧する草原、山上の城、山脈、落日のある風景と、農夫図ののどかな田園風景は、この図のような小さなスケールの構図 (6.5×5 cm) に描かれたものとしては考える限りの見事な表現であろう。これらの木版画の版木は残りの 39 枚とともに 1526 年 6 月 23 日にバーゼルで出版者メルショール・トレクセルに引渡されたから、問題なくそれ以前に製作されている。⁽⁵⁾

1522 年秋、ホルバインはバーゼルの出版者トマス・ヴォルフの注文により黙示録の木版画挿絵 21 枚 (各 2.14×7.5 cm) を製作した。これは 1522 年 9 月ヴィッテンブルクで出版されたルター訳聖書のルーカス・クラナーハ派による挿絵 (各 26.2×19 cm) を忠実に模倣したものである。クラナーハ派もある程度までデューラーのあの有名な木版画を手本にしたから、ホルバインのものもデューラーの黙示録の系列に属する。それゆえ、最後の—

枚「ヨハネに新しきエルサレムを示す天使」において幻想的なドイツ都市の風景を表現するという仕方はホルバインにも踏襲される。だが、この構図でいかなる風景をいかに表現するかは画家の自由であり、必ずしも模倣ではない。かくしてホルバインのエルサレムに、彼がそこで働いたことのあるルツェルン風景を見ることは今日定説となっている。しかもこの都市図は二つの手本のそれに比して劣らぬ美しい風景となったのである。⁽⁶⁾

1524/25年のキリスト受難の祭壇扉絵は8場面からなり、そのなかの一つ、十字架負い図の背景にアルプス風景が認められる(挿図1)。空を映す清流、静かな水車小屋、城壁に囲まれた都市のたたずまい、重畳たる山脈、白い剣の如き高嶺。デューラーの初期の水彩画に比較されてもよいほどの、このような湿潤な自然表現がホルバインにして、なお、ありえたことは驚歎に価する。



挿図 1. 十字架負い図部分 (受難祭壇扉絵より)

最後に、1530年頃にバーゼルで完成された91枚の旧約聖書の木版画挿絵〈イコーネス〉における風景（大部分6×8cm、少数の例外あり）。たとえば有名な「紅海の渡航」（出エジプト記14）でホルバインが物語らねばならないのは、イスラエルの民の大部隊である。行列は海岸沿いに進み、それから一度山かげに姿を消し、ふたたび遠くの山麓に現れるというように風景と一つになって構成されている。われわれ観者には実際は山かげにかくれていて見えるはずがない行列までが見え、表現された人数以上の人数がいるように感じられる。遠近法の魔術⁽⁷⁾！

〈イコーネス〉完成後しばらくしてホルバインは再度ロンドンの人となった。イギリス時代の仕事の中心は肖像画にあり、風景を表現する機会にはほとんど恵まれなかった。しかし本当の問題はこのことではない。それ以前の時期に、故国ドイツであれほど風景表現がさかんに行われるという一般的現象があるにかかわらず、ホルバインにはこれといった風景がないという事実が問題である。なるほど、われわれはいまホルバイン作品のなかに妙趣ある風景を探し求めた。しかし、それと1510年代のドイツ巨匠の風景とどこに一致点があるだろうか。ホルバインの風景は乾燥し、明快であり、ドイツ巨匠の情緒的な風景とは比較しようもない——ホルバイン作品が実際の寸法において余りにも小規模であるという点を度外視するにしても、——われわれが課せられている問題はきわめて微妙である。論を進めるために、われわれはホルバインのもう一つの作品を見ておかなければならない。

子のハンス・ホルバインが風景表現を行った最後の作品は〈ノリ・メ・タンゲレ（われにさわるな）〉（London, Hampton Court Palace. 76.7×95.2cm. 挿図2）である。これがホルバイン作として一般に承認されるようになったのは1919年以後であり、それまでには多くの議論があった。⁽⁸⁾

画題はヨハネ伝20章による受難図である。暁の自然を背景にして演じられた復活のキリストとその最初の証人マグダラのマリアとの雄大な身振



挿図 2. ノリ・メ・タンゲレ

り劇。キリストは近づいて来るマリアを両手で制し、「われにさわるな」という。キリストがそこから甦った墓のなかに二人の天使が坐っている。そして広大な風景——ペテロとヨハネの歩行、ゴルゴタの丘、復活の朝明を告げる東雲。——この風景は意外にも1510年代のドイツの自然表現を思わせる。ホルバインの作品のなかには類例のない、グリューネヴァルトやブルクマイアにも通ずる情緒的な風景である。製作年代については、第二次イギリス時代（1532—43）を考えるのが定説であるが、P. ガンツのように1524/26年の旧作の主題を反復したという説⁽⁹⁾と、H. A. シュミートの⁽⁹⁾ように第二次イギリス時代のはじめ（1532/33）の創作とする説⁽¹⁰⁾がある。W. ピンダーの達意な叙述はこの作品の問題点をいいつくして妙である。

「一般にホルバインが古ドイツの好みの主題^{アルト}であるキリスト受難図に没頭したのは、大体1519年から1524年までの多産な5年間に限られるように見える。ただ、まったく後になって、ホルバインはハンプトン・コート〈ノリ・メ・タンゲレ〉でもう一度この領域に足をふみ入れた。」構図の細部を分析すると、この絵がヴェネツィア的—上部イタリア的要素、原始

シュヴァーベンの—コンラート・ヴィッツ的(後述参照)要素, 上部ライン的—グリュネヴァルト的要素のすばらしい融合であることが認められる。「様式と画法にあるこの見事な工夫は, 彼には不名誉なことかも知れないが, ホルバインと異質なものであることが指摘されねばならないだろう。」しかし, ホルバイン作品のなかで異例だからといって, 直ちにこれがホルバイン作品でないとはいえない。「天才の翼の広がりには局外者には到底はかり知れないものである。」ホルバインは天才であるから, こういう意外な作品を生むことは, かなりありうることだ。この理由でガンツのような旧作反復説が批判されねばならない。「ホルバイン的な形式の単純な反復ということは意外ということよりももっと疑わしそうだ。意外ということは天才にあっては常にかなりありうることと同じである。⁽¹¹⁾」

われわれが念頭におかなければならないことは, あたかも楽器が一定の音域をもつように, ホルバインがどの範囲の作域をもっていたかということであろう。〈ノリ・メ・タンゲレ〉の作者問題を詮議するためには, この作品は, われわれからあまりにも遠くにある。諸家の説に与して, これを第二次イギリス時代のホルバイン作品と考えることが穏当である。これが例外的な作品であるならば, ホルバインにしてこれを生み出しうる可能性はどこに潜んでいたのであろうか。ホルバインの作域のいかなる周辺の部分にもこの種の作品が領する場所は認められない。

この問題を解くために, われわれはふたたび美術史的立場に立ち帰る。ホルバインは 1510 年代のなかばに芸術活動を開始したのであるから, 当時ドイツ美術界に流行していたデューラー時代の画家のロマンティズムを知らなかったわけではない。彼がもし父の移住地イーゼンハイムを訪問したことがあるならば(イーゼンハイムはバーゼルから数十キロメートルしか離れていない)そこで完成後間もないグリュネヴァルトの祭壇扉絵を見たことも推測される。父の仕事の注文もまた聖アントニウス修道院から出ていたのである。——この推測は魅力的ではあるが, 結局はどうでも

よいことである。グリューネヴァルトがイーゼンハイムで仕事をしていた時期に、ホルバインはバーゼルで活動を開始したという事実がもっと重要である。——ホルバインがデューラー時代の画家の気分に触れていながら、それに与しなかったのは、それを拒絶、超克したことを意味するといつてよいのではないか。かくしてホルバインはあえて樹木、水、山脈、雲という柔軟な形式や不定形な形象から確固不動の石材と合法則的な構築物に眼を転じ、刻々変化する自然の光を避けて宝石の冷やかで静的な光沢を再現するように導かれて行く。それを達成せしめたのは新しい世代の芸術家の造形意志である。

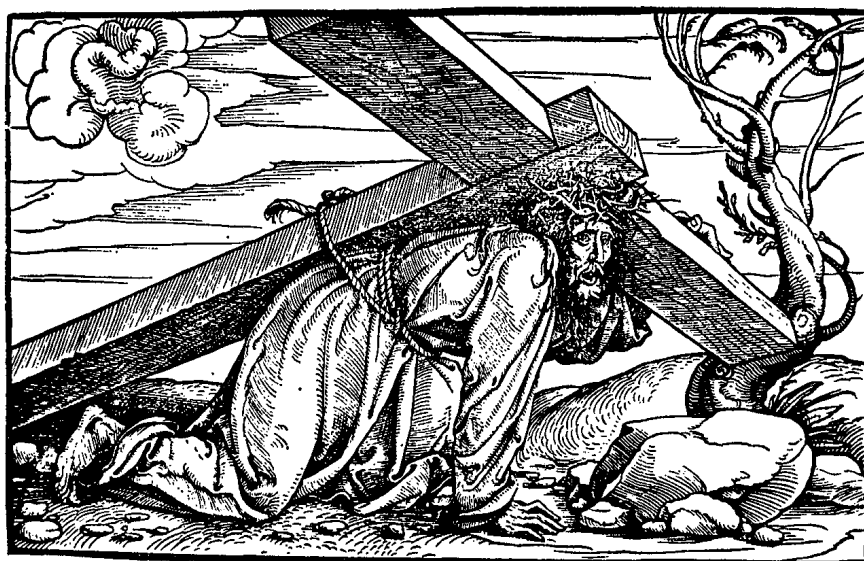
H. A. シュミートが〈ノリ・メ・タンゲレ〉の製作年代を第二次イギリス時代のはじめ、すなわち〈ゲオルク・ギーゼ〉(1532)や〈大使たち〉(1533)が製作された時代と推測したのは意義深い。なぜなら、ギーゼの肖像は第二次イギリス時代の最初にホルバインが自分の技量の限りを見せた試験制作であるという説がある⁽¹²⁾。これを敷衍し、さらに自由な推測をもっていうならば、ホルバインはもう一つの試験制作として〈ノリ・メ・タンゲレ〉を製作したことも考えられる。このときにホルバインはピンダーの分析したヴェネツィア的-上部イタリア的なもの、原始シュヴァーベンの-コンラート・ヴィッツ的なもの、上部ライン的-グリューネヴァルト的なものというもてる限りの知識をここに傾注したのかも知れない。

しかしホルバインを肖像画家として重用するはずのロンドンのスティーブル・ヤードのドイツ商人たちにすれば、このような宗教画よりも自分たちの肖像の方に興味があったであろう。そしていま、〈ノリ・メ・タンゲレ〉と〈ゲオルク・ギーゼ〉とを並べて厳正に品評してみれば、誰しも異論なく後者を取りあげるであろう。ホルバインの作域の核心は〈ノリ・メ・タンゲレ〉のようなものにはない。例外的な作品である。

三

ウィーンのアルベルティーナに保存されるデューラーの草花の水彩画を見た人がハンス・ホルバインの植物を見ると、生命のない乾からびたもののように感じる事だろう。こういうのがホルバインの植物である。われわれはホルバイン的なものの本質の考察に向わねばならない。

ホルバインの一枚刷の木版画〈十字架負い〉(17.3×27.6 cm. 挿図 3) におけるキリストは、取囲む兵士もなく「ひとりぼっちになった英雄 *der vereinsamte Held*」(ピンダー) として寂寥たる風景のなかを石につまづきながらゴルゴタへ進む。いま寂寥たる風景といったが、これは正しい形容の仕方ではない。寂寥たと形容すると、そこにホルバイン作品を觀賞するには不当な情緒性がもちこまれる。路上の石、路傍の一本の樹木、広大な空と一塊の雲からなる舞台はいかなる形容をも絶して、殺風景である。ここに表現されたたった一本の樹に、天に向って垂直に成育し枝をひろげる植物的生命を期待してはいけない。それは樹幹をS字形に捩じ曲げ、画面の空間を充填する機能だけをはたす。情緒を感じる余地はない。この絵からわれわれが感じるものは、キリストが背負った十字架の物理的な重量だけである。一人の男が重荷を負って行く……



挿図 3. 十字架負い (木版画)

この木版画は彫師ハンス・リュッツェルブルガーの手によって多分1522年に完成された。ピンダーもいうように、1519年から1524/25年の数年間はホルバインのキリスト受難図が集中的に現れる時期である。これを年代順に見れば、ベルリンにある clairobscur 素描〈休息のキリスト・1519〉、1519/20年頃の〈受難キリストと歎きのマリアの二幅対〉(以下すべて在バーゼル)、〈墓におけるキリストの屍・1521〉、clairobscur 素描〈十字架負い〉(ca. 1521)、そして木版画の十字架負い図、受難祭壇扉絵(1524/25)、ガラス絵下絵の受難図10点(ca. 1525)など。

ところで木版画の十字架負い図に現れた孤独なキリストというモチーフは子のハンス・ホルバインの発明ではない。その起原は末期ゴシックのドイツ美術まで遡ることができる。ただ、十字架負い図が祭礼の山車の運行のように周囲を騒しく動く群衆なしに表現されたことは、ホルバインの同一主題の絵のなかでも珍しい。ホルバインはこの主題の宗教的意義を説明するために何一つ付け加えなかった。風景すらそのような精神的意義を担ってはいない。父のハンス・ホルバインに〈休息のキリストと歎きのマリア〉という佳作がある(ca. 1504. Hannover, Landesgal. Lieb-Stange 26)。腕を縛られ、青い腰布だけを纏った裸体のキリストが十字架を大地に横たえてその上に坐り、その傍に頬の涙を手で拭うマリアが立っている。あたりに髑髏と肋骨が散乱し、背景に山の風景が表現されるという図である。休息のキリストと歎きのマリアが同一の画面に表現されているのは、末期ゴシックの神秘思想から生まれた受難 *passio* と同情 *compassio* の融合であろうといわれる。この図でもキリストとマリアは孤独である。だが周囲には大きな精神的意義をもつ風景が表現されている。直立するマリアの両脇に切り立った岩山と樹木があり、坐するキリストの頭上には樹木が梢を庇のように差しかけ、枝に小鳥が止まっている。遠景に町と山脈が表現され、そこへ通ずる道が蛇行する。この悲しくも美しい抒情的な風景は人物のもつ宗教的な気分を一層高める。この絵が父のハンス・ホルバイン

の作品として認められるようになったのは古いことではないが (1929 年), 末期ゴシック美術の傑作に数えられるに価する。⁽¹³⁾

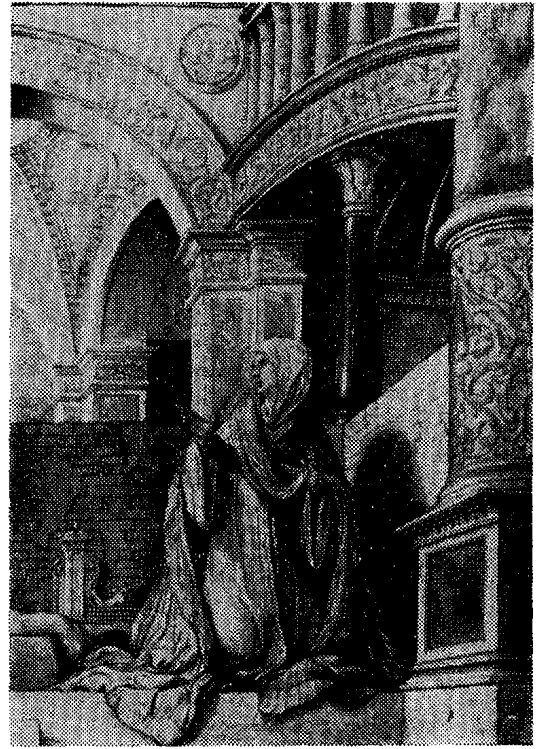
父のハンス・ホルバインは 1465 年頃アウクスブルクに生まれ, 1493 年にウルムの画家として〈ヴァインガルテン祭壇〉の扉絵 4 面 (Augsburg, Dom. 銘文あり) を製作し, 翌 1494 年以降アウクスブルクで活躍をはじめ, 1516 年の〈セバスティアン祭壇〉 (München, Alte Pinakothek) を最後にアウクスブルクからエルザスのイーゼンハイムへ移住した。保守的な末期ゴシック画家であり, 若いデューラーやブルクマイアらによるドイツ・ルネサンスの動きに指導的な働きをしなかったが, それに対して無関心というのでもない, つまり過渡期の人であった。〈休息のキリストと歎きのマリア〉における風景は末期ゴシックの画家が独自の道を通して, かかる抒情的な自然表現に達したことを示すのである。

さて, 父の〈休息のキリストと歎きのマリア〉から子のハンス・ホルバインのもう一つの受難図, 〈受難のキリストと歎きのマリア〉 (挿図 4, 5) まで一本の道が通じている。これの根本主題は父の作品に近い。二幅対の形式をとっているが, 背景には完全な一貫性がある。しかし, なぜ父の作品の美しい自然が, いま明快なロンバルディア風のルネサンス建築に代えられなければならないのだろうか。なぜ茨の冠を被ったキリストが建築のなかに坐り, なぜ大地に泣きくずれるマリアが建築のなかに表現される必要があるのだろうか。ここでわれわれは, いわばホルバイン的な問題に出会うことになる。ホルバインの建築に対する関係は彼の自然に対する関係よりも密接である。

二幅対の〈受難のキリストと歎きのマリア〉を見る眼が最初にひきつけられるのは, キリストとマリアであろうか, それともラテルネのついた円蓋建築であろうか。それはともかく, 人物の宗教的な気分は明快な建築空間とは相容れない異質なものである。人物はあたかも建築内部に周囲の空間から孤立して据えられている群像彫像のように見える。そしてこの構



挿図 4. 受難のキリスト



挿図 5. 歎きのマリア

図の根底には舞台的 (scenic) な感覚が働いているように思われる。全体が受難劇の舞台を一定の場所から見上げるように、正しく遠近法的に表現されている。ホルバインの興味はこの造形上の問題を扱うことにあったのであろう。⁽¹⁴⁾ カールスルーエにあるグリュネヴァルトの〈十字架負い〉が参考になる。背景に大きく描かれた建築は構図上は何の意味ももたないが、それが暗い色調に沈むことによって、受難劇の宗教的気分を高揚させるのに役立っている。ホルバインの絵ではこの関係がまったく逆になり、建築は情緒的にはではなく造形的に構図全体に役立っている。グリュネヴァルトの絵の製作年代は1524年頃と推定されるから、ホルバインの絵と大体同じ時代の製作になるわけで、この比較は多くのことを考えさせるであろう。

ホルバインの clairobscur 素描〈聖家族〉(1519/20. Basel) にもロンバルディア建築が大きく取扱われている。なぜ聖家族図の背景にルネサンス建築が再現されなければならないのか、なぜ背景が風景ではいけないのか。

ホルバインが作品のなかに何らかの形式で建築図を表現する例は多い。これは、実は、美術史の大きな展望に立って考察されるべき理念上の問題である。逆説めいているが、自然表現がホルバインにとっても決して無縁ではなかった事実を認識した上で、はじめて、ホルバインの建築図の意義は正しく理解される。ここにはおそらく芸術家個人に許された立場の選択と芸術家に課せられた一層高い歴史的使命という問題があるのであろう。

四

「われわれの比較はめぐりめぐってまたコンラート・ヴィッツに帰る。彼もシュテファン・ロホナーとハンス・ムルチャーのような同時代の人々の間で、丁度ホルバインがデューラーとグリューネヴァルトの間でそうなるように、孤立し隔離されて立っている。おそらくヴィッツの場合にもホルバインの場合にも、バーゼルの雰囲気がこの隔絶 (Vereinzelnung) と孤立 (Vereinsamung) を促進したということであろうか。それとも——決して矛盾していないと思うが——この隔絶と孤立は美術におけるクラシックなものの機能の一つをなすということであろうか。クラシックの芸術家は他のいかなる人に比べても、彼が立つ大地、彼が属する国民から離れることが多いとでもいうように⁽¹⁵⁾。」

ヨーゼフ・ガントナーがここで述べているような高い視点からホルバインの風景を見るとどうなるか。皮肉なことに、コンラート・ヴィッツは1444年にジュネーヴのサン・ピエール大聖堂のために祭壇画〈ペテロの漁獲〉を製作し、ここに、レマン湖を越して眺望されるモンブランを描いてドイツ美術における実景描写の祖となった。彼は1400年頃にネッカー川地方ロットヴァイルに生まれ、1431年頃からバーゼルで働き、1444年から1446年までの間にここで死んだ。彼の作品はバーゼルの社会環境と固く結びついているといわれる。「彼が描く人間が話す言葉は、しかし論ずるまでもなく、⁽¹⁶⁾ 直角的な手工業者の言葉である。」バーゼルは *Zunftstadt* と呼

ばれるように手工業者の都市であった。⁽¹⁷⁾

コンラート・ヴィッツからホルバインまでの約 100 年間にドイツの美術史的事情は変化している。ホルバインはデューラーやグリュネヴァルト、さらにアルトドルファーやブルクマイアのように風景を描かないことによって、逆に、ドイツ美術史のなかで孤立する。ホルバインは 1515 年にバーゼルへ移住して以来、エラスムスが晩年の数年間身を隠したフライブルク・イム・プライスガウを、そしてひょっとすると父の移住地イーゼンハイムを訪問したほか、ドイツのどの都市に足を踏み入れたであろうか。彼の眼と心はイタリアとフランスとネザーランドの方を向き、ドイツへは向かなかつた。したがってドイツはホルバインの芸術を肥沃することがなかつた(イタリアの風景画についてはここでは考えない)。

われわれはつねにホルバインをドイツ美術史の枠のなかで考えている。もちろん、これに異論のあろうはずがない。彼はしかし比喩的にいうならばライン河を越えてバーゼルへ来たことによって、故国の美術から隔絶され孤立し、新しい独自の芸術形式を自由に発展せしめることができた。彼の芸術はいわばドイツ美術史のアウトサイダーの芸術である。これは風景画だけの問題ではない。ヴェルフリンがデューラーの本質的な意義をドイツ美術の伝統からの離脱と考えたように、断絶の様相はドイツ美術史の偉大な天才⁽¹⁸⁾にあつては、むしろ宿命的なものであつた。

註

- (1) G. Dehio, *Geschichte der deutschen Kunst*, Textband III, Berlin/Leipzig 1931, p. 123.
- (2) 拙稿, イギリス時代のハンス・ホルバイン, *in*: 哲学 56, 1970, pp. 59.
- (3) *Katalog der Basler Ausstellung 1960*, Cat. No. 90, pp. 130; H. Koegler, *Ambrosius Holbein*, *in*: Thieme und Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler XXVII*, 1924, pp. 327.: *Das Profilbild Jörg Schweigers in Basel, ohne alte Tradition und auch als Bildnis Schweigers nicht sicher, ist bestimmt nicht von Ambrosius.*

- (4) 拙稿, 肖像画家ハンス・ホルバイン, *in*; 美学 81, 1970, pp. 45.
- (5) 拙稿, 「死の像」におけるデューラーとホルバイン, *in*: 芸文研究 29, 1970, pp. 58.
- (6) H. A. Schmid, Hans Holbein der Jüngere. Sein Aufstieg zur Meisterschaft und sein englischer Stil I, Basel 1947, pp. 250.
- (7) H. A. Schmid, *op. cit.*, p. 252: Der Durchzug durchs Rote Meer sieht so aus, als ob er sich an den Ufern des Rheins abgespielt hätte, und als Schauplatz für die Darstellung der ehernen Schlange ist eine Waldlichtung unter einer Felswand im Jura gewählt.
- (8) 〈Noli me tangere〉は1547年のHenry VIII. の遺産目録 No. 33 に記載され, 爾来つねにイギリス王室財産である.
- (9) P. Ganz, Hans Holbein. Die Gemälde, Köln 1949, Cat. No. 22, p. 207.
- (10) H. A. Schmid, *op. cit.* II, p. 392.
- (11) W. Pinder, Holbein der Jüngere und das Ende der altdeutschen Kunst, Köln 1951, p. 48.
- (12) P. Ganz, *op. cit.*, Cat. No. 61, p. 224.
- (13) N. Lieb und A. Stange, Hans Holbein der Ältere, München/Berlin 1960, p. 23: Ch. Beutler und G. Thiem, Hans Holbein d. Ä. Die spätgotische Altar- und Glasmalerei, Augsburg 1960, pp. 69.
- (14) ホルバインの構図の舞台的な特性は〈死の舞台〉の諸図にも見出される. 拙稿, 「死の像」におけるデューラーとホルバイン, *in*: 芸文研究 29, pp. 65.
- (15) J. Gantner, Schicksale des Menschenbildes, Bern 1958, p. 91. — ヨーゼフ・ガントナー, 人間像の運命 (中村二柄訳), 京都 1965, p. 127 参照.
- (16) G. Schmidt, Konrad Witz, Königstein im Taunus, p. 4.
- (17) 拙稿, 肖像画家ハンス・ホルバイン.
- (18) H. Wölfflin, Italien und das deutsche Formgefühl.

Landschaft in einigen Bildern des Hans Holbein d. J.*Tadao Kaizu***Résumé**

In den 1510er Jahren, als Holbein das künstlerische Leben betrat, erreichte die Landschaftsdarstellung der deutschen Malerei den Höhepunkt ihrer Entwicklung. Dürers Zeitgenossen malten die Landschaft als Hintergrund ihrer Kompositionen. Holbein gab zwar die Landschaft in einigen Bildern wieder, aber sie hatte kein romantisches Gemüt wie die Landschaft von Dürers Zeitgenossen. Holbeins Tafelbild in Hampton Court Palace, "Noli me tangere", ist eine Ausnahme, weil die Landschaft stimmungsvoll, gleichsam Burgkmair'sch, ausgeführt wurde; die Zuschreibung ist lange umstritten gewesen. Es ist merkwürdig, dass Holbein nicht in der herrschenden Richtung in der deutschen Kunst des frühen 16. Jahrhunderts ging.