

『ホルバイン論争』と美術史学 における解釈の問題

加 藤 哲 弘

宗教改革の嵐がスイスにも押し寄せていた 1526 年頃、カトリック信者の元バーゼル市長ヤーコプ・マイヤーは、失脚のあと引退して住んでいた郊外の小さな城の家族礼拝堂のための祭壇画をハンス・ホルバイン(子)(Hans Holbein der Jüngere, 1497/98–1543)に発注した⁽¹⁾。このとき制作された《市長マイヤーの聖母子》と思われる作品が、のちにヴェネツィアで発見され、1743 年にザクセンのアウグスト 2 世に購入される。首都ドレーズデンにやってきたこの絵は、王宮コレクションのなかで、ラファエッロの《サン・シストの聖母子》と並べて展示され、その後、長いあいだドイツ国民にとって宝物のような存在としてほとんど神聖視されることになった。ところが、1822 年に、このドレーズデン像とほとんどおなじ構図の作品が、とつぜんパリの画商のもとに出現する(図 1-4)。いわゆる「ホルバイン論争」は、このようにして展開されることになったのである。

この論争では、同一の主題を描いた 2 点の作品の「帰属」や「年代設定」という美術史学に固有の学問的課題をめぐる議論が、はじめて集中的に、しかも多くの非専門家たちの注視の下で行われた。伝統的な美的価値観を切り離れた実証主義的な解釈手続きを確立したという点で、ホルバイン論争の意義は大きい。しかし、この論争の成果を過大に評価することには注意が必要だ。というのも、そのような評価は、この論争に勝利し、後に制度としての美術史学の地位を確立していった、いわば勝者の立場から編集された歴史理解にもとづくものだからである。そこでは、多くのものが切り捨てられ、本来なら別のかた

ちで展開していたかもしれない多くの多様な意見が、現在の視点からあまりにも見通しよく整理されてしまっている。

以下では、むしろこの論争に「敗れた側の主張」にとくに注目しながら、今日ではもうあまり言及されることのないこの帰属論争の論点を確認する。そうすることで、この論争がもつ歴史的意義と現代的意義を考察し、美術史学における解釈のあり方について考え直してみたい。

I どちらが（あるいは、どちらも）真作なのか？

1 論争の経過

さて、1822年にとつぜんバリの画商のもとに出現した「もう一つの聖母子像」は、プロシャ皇太子ヴィルヘルムに購入されて、ベルリーンにやってくる。この時点で、すでに学者たちの間では、この2点の関係をどのように考えるかについての論争が始まっていた。その後、この絵は、皇太子の妻マリアンヌに贈られ、1851年に、ベルリーンから現在の所在地であるダルムシュタットに移される。論争が本格化するのは、この頃からだ。そして、この絵の新しい所有者であるヘッセン大公が、1871年にドレースデンで開かれるホルバイン展に、ダルムシュタット像を出品して両者を並べて展示することを許可する。最終的には、この展覧会を見るために集まった研究者たちの会議で、ダルムシュタット像を「本物の原作」とし、ドレースデン像は後代のその「自由な模作」であるとする結論が下された。

論争の具体的な経過については、Kultermann 1966: 251-262やDilly 1979: 165-172に詳しい記述がある。したがって、ここでは、それぞれの像を擁護する論者たちの論点をかたんにまとめておくだけにしよう。

2 《ダルムシュタットのマドンナ》

たとえば、ベルリーン美術アカデミーの教授クーグラー（Franz Theodor Kugler）は、この新出作品を早くからホルバインの真作と認めた研究者の一

図 1 ホルバイン《市長マイヤーの聖母子》(ダルムシュタットのマドンナ) ダルムシュタット城美術館
(Schlossmuseum Darmstadt)

図 2 ザールブルフ《市長マイヤーの聖母子》(ドレーズデンのマドンナ) ドレーズデン国立美術収集古典絵画館
(Staatliche Kunstsammlung Dresden)

図 3 ダルムシュタットのマドンナ
(Imdahl 1986 より)

図 4 ドレーズデンのマドンナ
(Imdahl 1986 より)

人である。彼は、1844年にドレースデンを訪れ、ベルリーンに戻ってから、その印象が失われないうちに、当時まだベルリーンにあったダルムシュタット像の前に立って両者を比較した。

彼によれば、「ドレースデン像の聖母の頭部には、独特の魅力が感じられる。……しかし、それは近代的なものの感じ方を思わせる。……また、一部の、すなわち幼児キリストの身体や聖母の肌色表現には、緑色がかった中間色が見られる。これは、ふつうホルバインの場合には、このようなかたちではほとんど見られない。……一方、たいへん驚いたことに、ベルリーンで見た絵には、そのような違和感を覚えさせるものが、まったくない」⁽²⁾。

したがって、彼によれば、「ベルリーンで見た絵が原画であり、それ自体、ドイツ最大の画家によって描かれた最高の傑作であることは、まちがいない」⁽³⁾。彼は、ドレースデン像に対する態度については、この時点ではあえて決定を保留しているが、「ドレースデン像は、ベルリーン像の、たとえホルバイン自身によるものだとしてもかなり後になってからの複製」⁽⁴⁾ではないかと推測している。

当初の時点では、識者たちのあいだでは、このように2点をともにホルバインの真作だと考え、一方が他方の自由な「複製」だとする考え方をとるものが多かった。しかし、その後、そのような妥協策を吹き飛ばしてしまうような決定的な意見が、海外からやってきた。1867年に、ロンドン・ナショナル・ギャラリーの監査官ウォーナム（Nicolas Ralph Wornum）が、ドレースデン像が別人の手になる「価値の低い複製か模作」⁽⁵⁾であることを初めて明言したのである。

ウォーナムによれば、「ドレースデン像は模作であって、けっしてホルバイン自身による作り直しとか複製ではない。そこには、ホルバインなら、まずめったに描かないような箇所があるからだ。表現の面で、色使いの面で、そして、作品の仕上げの面で、両者のちがいは大きい。……」⁽⁶⁾。

「また、背景の細部の比例がドレースデン像では変更されている。ダルムシュタット像には、どこかひきついていて立ち木のような印象を与えるところが

ある。頭上の壁龕も、聖母の頭に近すぎて圧迫感を与える。しかし、この欠陥がドレーズデン像では矯正されている」⁽⁷⁾。

ベルリーン大学のヴァーゲン (Gustav Friedrich Waagen) やカルルスルーエのヴォルトマン (Alfred Woltmann)、さらには、ドレーズデンでの会議のコミュニケにサインしたその他の学者たち (M. Thausing, C. von Lützow, A. Bayersdorfer, F. Lippmann, W. Lübke, B. Meyer, K. Woermann, G. Malsz, W. Bode) は、このクーグラーやウォーナムの意見にしたがって、ダルムシュタット像真作説を支持した。彼らの主張は、論点が明確で具体的であり、たしかに説得力に富んでいる。

3 《ドレーズデンのマドンナ》

一方、クーグラーの意見に反対して、ドレーズデン像を支持する側の主張は、直観な印象や文学的伝統にもとづくものであって、説得力の点では、かなり見劣りがする。

たとえば、ミュンヘンの画家フェルスター (Ernst Joachim Förster) は、その著書 (1852, 1859) のなかで、「ダルムシュタット像は、ドレーズデン像をそのままコピーしたものだ」⁽⁸⁾と主張する。彼は、また、1869年のミュンヘンでのダルムシュタット像の展示を見たあと、ある新聞に次のように書いた。「ドレーズデン像の全体印象は、ダルムシュタット像よりも自由で魅力的で美しい。これに対して、ダルムシュタット像には重苦しい圧力がのしかってくる。ダルムシュタット像にも、ホルバイン以外には描けないような箇所がないわけではない。しかし、それは、とても彼が描いたとは思えないような箇所のすぐ隣りにあったりする。これに対して、ドレーズデン像は、上から下まで統一感があり、完全に調和した印象を与える。しかも、対象の処理は、自由で軽やかで確実だ。一方、ダルムシュタット像からは、慎重さと仕上げにつき込まれた熱心な努力が強く感じられる」⁽⁹⁾。

また、地元のドレーズデンの美術館長のヒュープナー (Julius Hübner) によれば、ダルムシュタット像は、ドレーズデン像が描かれたすぐあとの時期に

同じ画家（ホルバイン自身）によって制作されたと考えられる。彼によれば、「ダルムシュタット像は模作ではない。というのも、これほど大きな変更を模作者があえてするとは考えられないからだ」⁽¹⁰⁾。

ここで興味深いのは、ライプツィヒの精神物理学者で『美学入門』(*Vorschule der Ästhetik*, 1876)の著作もあるフェヒナー (Gustav Theodor Fechner) が、この論争を強い関心を持ちながら追跡していたということだ。

フェヒナーは、1871年に『ホルバインの聖母子の真贋問題をめぐって』(*Über die Ächtheitsfrage der Holbein'schen Madonna*)を発表する。彼は、同じ年に、実験心理学の手法を美学に応用した『実験美学論』(*Zur experimentalen Ästhetik*)を発表している。彼の関心は、当時の「芸術判断の水準を、歴史的／批評的、芸術的、美学的観点から調査すること」⁽¹¹⁾にあった。その意味で、ホルバイン論争は、多面的で興味深い格好のサンプル（実験材料）を提供したわけだ。

あるいは、ひょっとしたら、フェヒナーがこの本を書いたのは、専門家（目利き）ではない一人の美術愛好家であった自分自身の美的価値観が否定されることに対する防衛反応からだったのかもしれない。明言はせず言葉のうえでは中立を装ってはいるものの、彼が訴えたいのが「美を問う前になぜ真実を問題にするのか」⁽¹²⁾という、専門家たちへの疑問であることは、たとえば序文の内容からも明らかだ。

この点で、彼は「負ける側」⁽¹³⁾に立っていたかもしれない。しかし、彼は、少なくとも孤立していたわけではなかった。じっさい、1871年のドレーズデンでの会議のときには、地元の住民や有名な画家たちに支援されて、先に紹介した結論への反対声明が出されている。それによれば、「[ドレーズデン像の]聖母マリアの美しい頭部の表現に見られるように、人体の姿や身ぶりを理想にまで高めて描くことができるのは、ホルバインその人しかいない。ドレーズデン像のマリアの頭部は、ダルムシュタット像のそれをはるかに凌いでいる。じっさい、ドレーズデン像は、ドイツ美術の頂点に達した作品なのである」⁽¹⁴⁾。

Ⅱ 歴史的意義：この論争は何だったのか？

1 一般的な評価：美術史学の制度的確立

たしかに、たとえば、クルターマンが主張するように、この論争は、「目利きの勝利」を象徴する出来事であった。『『芸術』以外 [つまり、文学や音楽] のソースで味付けされたセンチメンタルな考察」⁽¹⁵⁾や「ロマンティックな空想」を楽しむ文学的な芸術愛好家による直観的理解の時代⁽¹⁶⁾は、これで終りを告げる。こうして「やっと美術史学は、客観的に妥当する結果を手に入れることができるようになった。美術史学は、さらにそれを実験で証明し、きびしい鑑識眼のもとで説得力のある成果にまとめることができるようになったのである」⁽¹⁷⁾。

言葉を換えて言えば、美術史学は、この論争によって、大きく進路を転換する。美術史学は、美を問題にすることから、むしろオリジナリティ（当初の姿）を復元することへと、その主要な目標を変化させた。そのためにとられた方法が、モレッリ（Giovanni Morelli, 1816–1891）によって開発された実験的手法であり、自然科学的な合理主義にもとづいて論証（推理）の精密さを追求していく態度である。この「新しい美術史学」は、いわば「美学」を切り離して、「美しいという言葉はもう使わない」（M. Thausing）⁽¹⁸⁾ことに誇りをもつようになったというわけだ。しかし、このような、今日いわば常識化した解釈からは、フェヒナーや同時代の画家たちの発言は、当然のことながら、冷淡に扱われることになってしまう。

2 定説の一面性：自明化した解釈枠組み

ホルバイン論争を経て確立された「対象の身元確認」の手続きが、美術史学にとって不可欠の作業であることは言うまでもない。また、この論争が克服した、文学的でロマン主義的で、ときには民族主義的な傾向をつよく帯びる解釈がもたらす弊害のことも、わたしたちはけっして忘れてはならない。しかし、

だからといって、そのような実証主義的な作者確定の方法だけが美術史学にとって重要な仕事であるかのような印象を与えることは避けるべきだろう。ホルバイン論争によって確立された実証主義的な解釈パラダイムが、今日、いわば再検討を要求されるようになってきているということを考えれば、そのような配慮は、なおさら欠かせない。

わたしたちが警戒しなければならないのは、たとえばクルターマンが手際よくまとめてくれたような、この論争への評価では、現在の定説につながる、事態の肯定的な側面ばかりが目に入ってくるということだ。学問の歴史を振り返るときには、それを編纂する著者に向けて、著者が帰属する現在の枠組みのほうから規制の力が働く。美術史学がホルバイン論争を回顧する場合でもそう。そこには、いわば主流派の史学史的意識のなかで透明（自明）化している基本的な考え方が強い力を及ぼしてくる。これを批判的に意識化しないかぎり、ホルバイン論争の歴史的評価は十分なものにはならない。

たとえば、芸術としての美術品は、外から（たとえば、文学的な想像から）ではなく、ただそれ自体のなかから解明されなければならないとする考え方が、この定説のなかでは有力だ。これは、先に紹介した「鑑定家たち」の目がどこに向っていたかを見てもすぐに理解できる。論理の飛躍のように思われるかもしれないが、たとえば、ちょうど同時代の日本でフェノロサが文人画を批判するときの論調（1882年の『美術真説』）を思い出してみれば、ホルバイン論争以降に近代の美術史学研究を支えてきた解釈枠組み（「自律性の美学」）の、グローバルで包括的な広がりが見えてくるだろう。

また、「オリジナリティの神話」とでもいうべき解釈観も、ここでは優勢だ。たしかに、ホルバイン論争は、センチメンタルな感傷を振り切って大胆な帰属変更を行った。しかし、その結果、美術史学では、原作のみが「巨匠の名作」として扱われ、たとえばドレーズデン像がこれまで残してきた解釈の蓄積や受容の実態については顧みられなくなってしまう。この原作へのこだわりのなかには、作品や芸術的活動の根源へとひたすらさかのぼる、ある種のロマン主義的な天才美学との共通点が見られる。フェヒナーは、「なぜ美を問う前に

真を問うのか」ということを問題にした。しかし、じつは、美術史学は「美」を見捨てたわけではない。むしろ、美術史学は、そのようなふりを装いながら、いわば、「真実」を味方につけて、「本物」の（たとえば、後代の模作ではなくルネサンス本来の）「美しさ」の美学をひそかに強調しようとしていたのではないか。

3 では解釈で重要なものは何か？

ここで、もういちど《市長マイヤーの聖母子》の画面にもどって、2点の作品の相違点を具体的に比較しながら、解釈にとって必要なものは何なのかを考え直してみよう。

多くの論者たちが「自由なコピー」という言い方をしていたことからみても、2点のちがいは、意外に大きい。それほどの「目利き」でなくとも、少し注意して画面を観察すれば、すぐに両者の差異に気がつくだろう。なかでも、両者の画面構成で最大の相違点は、ウォーナムの指摘にもあったように、聖母の頭上ないしは背後のスペースである。イムダール (Max Im-dahl)⁽¹⁹⁾は、この点に注目して、背景の建築構造や「庇護のマント」、じゅうたんのしわ、衣の襷なども比較しながら、ダルムシュタット像における聖母は、玉座からの立ち上がりという「動作」を観者に感じさせていると指摘した。彼によれば、聖母マリアは、市長マイヤーからの祈願に答え、その病弱の幼児を癒す。年長の子⁽²⁰⁾が見守る手前の元気なほうの幼児は、癒されたあとの状態を示している。つまり、ここにはある種の「連続する様式」⁽²¹⁾が用いられているというわけだ。イムダールによれば、画面から目に提供される「直観的意味」と、そこから指示される想像上の行為が織り成す物語としての「表象的意味」は、ダルムシュタット像に見られるように、複雑に絡み合いながら絵画の美的経験を構成する。一方、ドレーズデン像には、アクションの要素がコピーされなかった。そこでは、聖母は、観者から比較的遠い位置で、ただ静かに静止している。

わたしたちは、このイムダールの解釈を、すこし「オリジナル神話」から離

れたところで採用することにする。ウォーナムの指摘にもとづいて現在までに確認されているように、ドレースデン像は、17世紀の画家ザールブルフ (Bartholomäus Sarburgh, 1580 頃-1638 以後) によって、オリジナルを「自由に」「矯正」することで成立した。たしかに、そのために、当初の絵がもっていた、「物語」の劇的な進展は失われたかもしれない。しかし、ここには、「礼拝」ないしは冥想による沈潜という新たな「行為論的意味」とでも言うべきものが生じている。フェヒナーや 19 世紀のドイツの画家たちを魅了していたドレースデン像の「美しさ」の秘密は、ここにあるといっていいただろう。美術史学の目ざすべき解釈は、このように、「直観的意味」と「表象的意味」だけではなく、「行為論的意味」をも考慮しながら総合的なプロセスとして進められていくことが望ましい。

Ⅲ 結び：現代的意義

ホルバイン論争を経て確立された美術史学における解釈のあり方については、今日、再び、反省の目が向けられるようになっている。もちろん、今後、作品の身元確認の方法は、ますます技術的に洗練されていくだろう。しかし、美術作品の解釈は、けっして、「当初の状態」や「オリジナリティ」の確認作業で終わってしまうものではない。《市長マイヤーの聖母子》は典型的な例だが、芸術作品は、作者の手を離れたあとも、数奇な運命をたどりながら、さまざまな意味づけをされていく。その経過をたどること、そして、何よりも解釈者自身がその受容史の末端にいて、けっして中立的ではない立場から意味形成に加担しているということ、このことに対する批判的な認識は、解釈の現場では欠かせない。その意味で、美術史学にとっては、ホルバイン論争で切り離された「美学」を、もちろん当時とは違った意味で、つまり、解釈に忍びこむ美的価値観を批判的に意識化させる学問として復活させることが必要になるのではなかろうか。

注

- (1) ホルバインの生涯と作品,あるいは,《市長マイヤーの聖母子》の来歴などについては, Ganz 1950, Kunstmuseum Basel 1961, Rowlands 1985,あるいは Grimm 1871, Carus 1942, Pinder 1951 なども参照。
- (2) Fechner 1871: 115.
- (3) Fechner 1871: 116.
- (4) *ibid.*
- (5) Fechner 1871: 146.
- (6) Fechner 1871: 147.
- (7) *ibid.*
- (8) Fechner 1871: 117.
- (9) *ibid.*
- (10) Fechner 1871: 124.
- (11) Fechner 1871: v.
- (12) Dilly 1979: 167.
- (13) Kultermann 1966: 257.
- (14) *ibid.*
- (15) Kultermann 1966: 257.
- (16) Kultermann 1966: 262.
- (17) *ibid.*
- (18) Vgl. Dilly 1979: 168.
- (19) Imdahl 1986.
- (20) 2点の作品におけるこの年長の子の視線の行方のちがいに注目。すでに多くの指摘があるように, ドレーズデン像からは, いわばバロック的な「開かれた」空間構成を読み取ることができる。
- (21) ヴィックホフ (Franz Wickhoff, 1853–1909) の用語。これについては, クラウスベルク (加藤訳) 『ウィーン創世記』(三元社) (近刊) 所収の訳者解説を参照。

引用文献

- Carus, C. G. *Werke. Abhandlungen. Dresdener Galerie 1867*. Berlin: Kaiper, 1942.
- Dilly, H. *Kunstgeschichte als Institution*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979.
- Fechner, G. Th. *Ueber die Aechtheitsfrage der Holbein'schen Madonna: Discussion und Acten*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1971.

- Ganz, P. *The Paintings of Hans Holbein*. London : Phaidon, 1950.
- Grimm, H. "Die Holbein'sche Madonna". In : *Preußische Jahrbücher* 28 (1871) : 418-431.
- Imdahl, M. "Anschauungssinn und Vorstellungssinn : Zur Deutung der Szene in Holbeins "Darmstädter Madonna". In : *Studien zu Renaissance und Barock : Manfred Wundram zum 60. Geburtstag : eine Festschrift* (hrsg. v. Michael Hesse und Max Imdahl). Frankfurt am Main et al. : P. Lang, 1986 : 89-109.
- Kultermann, U. *Geschichte der Kunstgeschichte : Der Weg einer Wissenschaft*. Wien ; Düsseldorf : Econ-Verlag, 1966. (クルターマン『美術史学の歴史』中央公論美術出版, 1996 年)
- Kunstmuseum Basel. *Die Malerfamilie Holbein in Basel : Ausstellung im Kunstmuseum Basel zur Fünfhundertjahrfeier der Universität Basel*. Basel : Werner & Bischoff, 1961.
- Pinder, W. *Holbein der Jüngere und das Ende der altdeutschen Kunst*. Köln : Seemann, 1951.
- Rowlands, J. *Holbein : the paintings of Hans Holbein the Younger*. Oxford : Phaidon, 1985.

——文学部教授——