

序

十九世紀末から二十世紀初頭のベルリンではモダニズムが台頭し、近代ドイツ美術史の転換期に位置づけられる。一九〇〇年頃には、ミュンヘンを抜いてドイツ最大の芸術のメトロポールとなった。当時のドイツは、一八七一年の帝国成立後、経済的繁栄を築き、国民の文化的意識も高まりを見せていた。

皇帝ヴィルヘルム一世 (Wilhelm I., 1797-1888 第七代プロイセン王「在位一八六一—一八八年」、初代ドイツ皇帝「在位一八七一—一八八年」) は強力な国家イメージを提供するもっともふさわしい場所として、一八七六年に建立した、ベルリンのナショナル・ギャラリーに目標を定めた。祖国に奉仕する殿堂の構築に力を注ぎ、プロイセン王の輝かしい勝利を表明する大画面の歴史画が美術館の壁面を埋め尽くしたのである。一八八八年に二十九歳の若さでドイツ皇帝に即位したヴィルヘルム二世 (Wilhelm II., 1859-1941 第九代プロイセン国王・第三代ドイツ皇帝「在位一八八八—一九一八年」) は、帝国主義政策を推進し、ホーエンツォレ



図0-1 フーゴ・フォン・チューディ, 1910年頃撮影

ルン家出身の王の胸像が並ぶ国家権力の表象装置であるナショナル・ギャラリーの一層の強化に励んだ。しかし、そもそもナショナル・ギャラリーは十九世紀美術を主とする寄贈を基礎に開設された美術館であり、近代美術館としての機能を果たすべき役割を担っていた。この皇帝や皇帝派の愛国主義が渦巻くナショナル・ギャラリーで、大胆なモダニズム改革を行ったのが、一八九六年に美術館長に就任したフーゴ・フォン・チューディ (Hugo von Tschudi, 1851-1911) (図0-1) であった。

時を超えてチューディに光が当たったのは、一九九七年にナショナル・ギャラリーとミュンヘンのノイエ・ピナコテークで開催された「マネからファン・ゴッホへ——フーゴ・フォン・チューディとモダニズムの闘争展^①」である。すでに一九九三年に、チューディが獲得したフランス近代美術作品について、バルバラ・パウルの緻密な調査研究が世に出て反響を呼び、またチューディの伝記も刊行されていたが、一九九〇年代後半に研究の裾野が広がった。チューディのもっとも評価の高い業績である「ドイツ美術の百年展」(一九〇六年) についてザビーネ・ベネツケの研究が出版され、その後もチューディのモダニズム改革の時代が可視化される展覧会や出版が続き、そのなかで、ベルリン分離派の画家、マックス・リーバーマンの生誕百五十年記念の大同顧展^②が一九九七年に開催されている。またベルリンのパトロンやコレクターに注目した一九九七年のトーマス・ゲートグレンスの講演「パトロンとして

の市民⁶」が刊行され、これを機にパトロンやコレクターについて発展的な研究⁷が現在に至るまで継続されている。一方で、ナショナル・ギャラリーの歴史については、元館長のパウル・オルトヴィン・ラーヴェによる古典的著書⁸がすでに六〇年代に出版され、くわえてアメリカの研究者の貢献が続き、ベルリン分離派を中心とする世紀転換期のモダニズムの歴史については、チューディの協力者であった美術商パウル・カッシーラーの子孫にあたる歴史学者ピーター・パレットの研究⁹がある。またフランソワーズ・フォースター¹⁰「ハーソンもこのベルリン・モダニズムの芸術や文化について多数の研究を発表している。しかしながらフォースター¹¹「ハーソンは、この時代のモダニズムはこれまで「不当」にも「一般に軽視されてきた」と指摘する。パリを中心とした近代の美術が重視され、また「ブリュッケ」や「バウハウス」の芸術家の活躍がみられるヴァイマル時代の影に隠れていたことなどがその理由にあげられるが、なかでもヴィルヘルム期（一八九〇—一九一八年）の皇帝の権力によって左右された政治的特色が、本格的な美術史研究を妨げていた要因だと考えられる。

一九〇〇年のパリ万国博覧会の写真資料¹²（図0-2）は、その政治性を裏付けている。博覧会での「ドイツ美術展」は、中央下段にマックス・ケルナー作の《ヴィルムヘルム二世》が展示され、《草上の昼食》を中心とする「マネの壁面」が着目された「フランス美術の百年展」とはまったく異なる様相を示している。しかし、マネやセザンヌの作品を最初に美術館に獲得したのはパリではなく、ベルリンのナショナル・ギャラリーの功績であったことは、先に紹介したように、一九九〇年代に至るまでドイツでも一般的に知られていなかった。同博覧会のドイツ館のレストランがブルーノ・メーリングの近代的なユーゲントシュティルのデザインで飾られたことは、建築や工芸品とは異なる美術への国家的圧力を知る資料ともなっている。ま

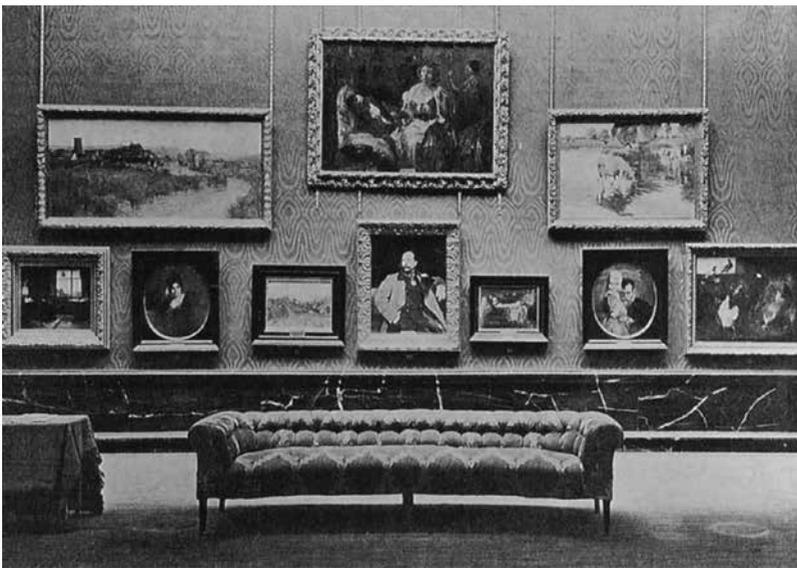


図0-2 1900年パリ万国博覧会。上：「フランス美術の百年展」，下：「ドイツ美術展」



図 0 - 3 1908 年のナショナル・ギャラリー展示室。上：メンツェルの間，下：印象主義の部屋

たナショナル・ギャラリーの一九〇八年の展示写真でも明らかのように、アドルフ・メンツェルの《ヴェルヘルム王の一八七〇年七月三十一日の軍への旅立ち》が壁面の中央を支配している愛国的な展示室(図0-3)と、その上階に追い込まれた「印象主義の部屋」と呼ばれる、チューデイによつて編成された新しい展示室(左からマネ《温室にて》(別図1)、《リュエユの別荘》、ルノワール《夏に》、《花咲くマロニエの木》、《ヴァルジュモンの子供たちの午後》(別図2)、ピサロ《エルミタージュ、ポントワーズの別荘》、モネ《ヴェトウイユの眺め》、セザンヌ《果物と皿の静物》、《ポントワーズのクールーヴルの粉ひき小屋》(別図3)、《花と果物の静物》、モネ《アルジャントウイユの家》、ドガ《会話》、モネ《夏》(別図4)、そしてロダン《青銅時代》、《ジュール・ダルー》、《人間と考察》)の差が歴然としている。ここに列挙したロダン以外のフランスの美術作品は、少数の例外を除いて、パリのデュラン・リュエルとベルリンのパウル・カッシーラー画廊から獲得し、パトロンの寄贈として美術館コレクションに加わった作品群である。

チューデイがナショナル・ギャラリーにもたらした新風には、世紀転換期のベルリンの活気が反映している。パリ万国博覧会やミュンヘン、ウィーンの分離派の設立を契機として、ベルリンにも国際的気運が高まり、一八九九年にドイツ印象主義のマックス・リーパーマンが初代会長として「ベルリン分離派」を設立した。古い伝統を固守し、時代が要求する革新的な芸術を拒むプロイセン芸術アカデミーに反旗を翻したのである。また一八九五年にベルリンで発行された芸術文芸雑誌『パン(Pan)』創刊者の一人であったユリウス・マイアー・グレーフェが、『近代美術発展史』(一九〇四年)を著し、ドイツの知識人にマネや印象主義への関心を促した。フランス近代美術の「絵画的」質を重視し、歴史的文脈においてその価値を見出すことで、ドイツ美術に同様の意識転換を望んだのである。マイアー・グレーフェの一八九九年の論文「新しいナ

「シヨナル・ギャラリー」¹⁵は、チューデイの美術館改革に早くも大きな期待を寄せている。モダニズムを推進したのは、とりわけ前述した一九〇六年の「ドイツ美術の百年展」で、ドイツ美術を国際的な潮流へと導き、また展覧会準備のための徹底した調査において、歴史に埋もれていたカスパー・ダーヴィト・フリードリヒが「再発見」されたことは展覧会の成果として高く評価された。

エドゥアルト・アルンホルトやロベルト・フォン・メンデルスゾーンのように、多くは富裕なユダヤ系の資本家であったパトロロンたちもモダニズムの動向を支持し、美術館の近代美術作品の購入に資金的な援助を提供した。このように、皇帝や皇帝派の糾弾にもかかわらず、チューデイを支えた芸術家、美術史家、美術商、パトロロン、コレクターは、いわば「共同体的」な連携によって、モダニズムの大きな波をベルリンに引き寄せたとと言える。

しかし、この近代美術の活性化には、排外主義対コスモポリタニズムの対立だけでなく、ユダヤ人に対する強い差別意識が加わり、モダニズムへの抑圧はますます強化されることになる。チューデイは皇帝の策略によってナシヨナル・ギャラリーから追放され、その後ミュンヘンのバイエルン州立絵画館（現在はバイエルン州立絵画コレクシヨンの）館長としてアルテ・ピナコテーク、ノイエ・ピナコテークの再生に腕を振るうが、結局この地でも保守派によって道を阻まれ、改革を全うすることはできなかつた。時代も排外主義がますます蔓延し、一九一一年の『ドイツの芸術家による抗議』の矛先は、フランス美術を尊重するモダニストに向かった。この抗議書の挑発的な内容は、ナチス政権の「退廃美術展」やその反ユダヤ、反モダニズム、そして反コスモポリタニズムの戦略を想起させるのである。

ドイツ美術における排他的傾向には、そもそもドイツ固有の歴史がある。ドイツの本質とはなにか、国際

様式との共存は可能であるのかといった「病の自己意識」、「劣等感」は、中世から今日に至るまでドイツ人を悩ます「やつかいな遺産」であった。⁽¹⁶⁾愛国的でないとするチューデイへの批判が同時代のハインリヒ・ヴェルフリン (Heinrich Wölfflin, 1864-1945) の場合と同一視されるのは、ヴェルフリンの『アルブレヒト・デューラーの芸術』(一九〇五年)において、デューラーがイタリア的形式を崇拜するあまりにドイツ性を葬ってしまったことに非難の声が上がったからである。このようにデューラーの時代にはイタリア・ルネサンスが、近代においてはフランスの印象主義が影響力のある国際様式として、ドイツ美術の前に立ちはだかったのである。チューデイを支えたヴェルフリンは、「どのような抗議活動でも、この差し迫った破滅を止めることはできないだろう」⁽¹⁸⁾と悲観的な想いを一九〇八年のチューデイに宛てた書簡に託している。

本書は、これまで注目されることになかったチューデイと日本美術の関係も、ベルリンのジャポニズムの視点から描写している。印象主義や万国博覧会を契機として、パリを経由した日本美術への関心が高まったベルリンでは、東アジア美術館が一九〇六年に設立され、ヨーロッパ有数の日本美術コレクションを所蔵していた。チューデイは日本の工芸品「刺繍屏風画」を一八九九年にナショナル・ギャラリーに収集し、一九〇八年には日本を訪れ、京都や東京を見学している。亡くなるまで所有していたゴッホの《坊主としての自画像》(別図5)は特別な意味をもつ絵画であったことと推察され、筆者はこの作品を日本への共感の証として捉えている。

チューデイは「モダニズムの闘争者」あるいは「モダニズムの殉教者」と評されている。チューデイが生涯をかけたこのような画期的なモダニズム改革も歴史に翻弄された。ナショナル・ギャラリーが獲得した、

あるいはユダヤ系のパトロンたちが保有していたフランス美術を中心とする優れた外国作品の多くは、今日でも「所在不明」である。戦災だけでなく、ナチスによって処分され、あるいは略奪によって失われた近代美術作品は、所有者の運命と同様に悲劇的な結末に至った。⁽¹⁹⁾

しかし、チューデイの死後に、彼がナショナル・ギャラリーへの収蔵を希望したにもかかわらず、体制に拒まれた数あるフランス近代絵画を支持者たちが協力して購入し、チューデイの最後の改革の場所となったミュンヘンのノイエ・ピナコテークに寄贈したのである。これは、人々の心を繋ぐ芸術本来の力を証明した歴史的事例であるように思われる。また、因習的な体制と闘うチューデイの姿は、新しい芸術に挑む支えになったことを「青騎士」のフランツ・マルクや「ブリュッケ」のエーリヒ・ヘッケルは告白している。⁽²⁰⁾ チューデイの信条はこのようにヴァイマルの次世代に受け継がれたのである。