

ベルリン，ナショナル・ギャラリー ナショナリズムとフリードリヒの受容

仲間 裕子*

プロイセンあるいはドイツ帝国のヘゲモニーの「装置」として「儀式」的機能を果たしたナショナル・ギャラリーでの「ドイツの100年展」の意味を、その展覧会で“再発見”されたといわれるドイツ・ロマン主義のカスパー・ダーヴィト・フリードリヒの受容の問題から考察する。フランスのように自明の美術史をもたないドイツは、数年間に及ぶドイツ、オーストリア、スイスでの徹底調査を踏まえたこの国家的な展覧会によって19世紀ドイツ美術の規範を作るのに成功した。しかし、「ドイツの100年展」は膨大な数の展示作品とカタログによって、最大級のメディア的機能を果たし、結果的にはモダニズム派の館長フーゴ・フォン・チューディの意図に反して、美術におけるナショナリズムへの方向性を開いた。当時の関係資料からフリードリヒの解釈がこの国家的展覧会を契機に、フランスの印象派に関連する「光と大気」の美的分析から、「愛国的」な政治的分析への<不幸な>移行の過程をたどった、芸術受容の政治的問題性を指摘する。

キーワード：ナショナル・ギャラリー（ベルリン）、ドイツの100年展、ナショナリズム、モダニズム、ドイツ・ロマン主義、カスパー・ダーヴィト・フリードリヒ

はじめに

旧東独に属していたベルリンの「博物館島」は、1989年の統合の後に本格的な修復が開始され、1999年にはユネスコ世界遺産に指定された。人類の遺産のひとつが今、設立当時の19世紀のにぎわいを取り戻そうとしている。この博物館島のなかでも、最初にナショナル・ギャラリー（正式にはディ・アルテ・ナツィオナルガレリー Die Alte Nationalgalerie）の修復が、2001年に完成し、設立から125年を経て、真新しい姿を見せて再登場した。（図1）ナシヨナ

ル・ギャラリーは修復の先陣を切ったことにも現れているように、国家の美術館としてド



図1 ナショナル・ギャラリー、手前はフリードリヒ・ヴィルヘルム4世の騎馬像

* 立命館大学産業社会学部教授

イツでは他の美術館と比較できない役割を与えられてきた。いわばドイツ・ナショナリズムの文化装置として機能してきた、ドイツの歴史そのものが刻印された美術館なのである。

このナショナル・ギャラリー、およびそこで開催された、最も重要な国家的な展覧会である1906年の「ドイツの100年展（Die Deutsche Jahrhundert-Ausstellung）」に関しては、すでに歴史的事実やデータに重点をおいた研究が発表されている¹⁾。ここで目指すのはこうした先行研究の調査・分析を踏まえ、さらに進んで、この「100年展」においてドイツ・ロマン派の画家カスパー・ダーヴィト・フリードリヒ（Caspar David Friedrich, 1774-1840）が再発見された経緯を重視し、美術受容の問題のこの具体例を展開することである。なお、本論の考察はベルリンの国立芸術図書館およびナショナル・ギャラリーでの2002～2004年の資料調査の結果を基にしている。

1 ナショナリズムの表象装置としてのナショナル・ギャラリー

国家賞揚の手段としての「国立」の美術館／博物館の設立はドイツに限らず当時のヨーロッパが迎えていた時代を象徴するものだが、イタリアやフランスのように誰もが認める自明の美術史をもたないドイツの困惑はどのようなものであり、またドイツはナショナル・ギャラリーの建立によっていかに“政策的に”ドイツ美術のアイデンティティを確立しようとしたのだろうか。本来ドイツの“19世紀美術”の美術館として設立されたナショナル・ギャラリーは、当然国際的なモダニズム美術（おもにフランスの印象派）との対立をも孕む運命にあった。した

がってこの国家的装置は避けられないこの問題と格闘しつつ、プロイセン主導のドイツ帝国の強力な文化表象としての役割を達成しようとしたのである。

1876年に開館したナショナル・ギャラリーは、ベルリンのシュプレー川に囲まれた「博物館島」に位置する5つの美術館／博物館のなかでも中心的存在である。そもそも「博物館島」はプロイセン王フリードリヒ・ヴィルヘルム4世（在位1840-61）が長年抱いていた「芸術と学問の保護地」の創設という夢のために考案したものであり、「シュプレー河畔のアテネ」という高邁な理想にもとづいている。このような文化記念碑の集合体としての博物館島のヴィジョンの思想的源流は、19世紀初期のロマン主義であり、美術館は美的生活のもっとも至高な形態である芸術をひとびとに提供し、生活からの救済の手段となるという考えに基づいている²⁾。ナショナル・ギャラリーの正面に配置されたフリードリヒ・ヴィルヘルム4世の騎馬像は、とくにこの建物がプロイセン国家の望む権力の表象であることを如実に示しているが、この無帽の騎馬像の足許は芸術・宗教・歴史・哲学4つのアレゴリー像に囲まれ、芸術愛好者としての王の反軍事的な側面の演出も忘れていないのである。フリードリヒ・ヴィルヘルム4世は「玉座のロマン主義者」と呼ばれ、ケルン大聖堂にも熱意を傾けた。ちなみに多くのロマン主義者が夢見たこのゴシック聖堂は、1320年の内陣完成後、500年以上の年月を経て1842年に建築工事が再開されている。国家的事業としての博物館島の構想とケルン大聖堂の再建は、ロマン主義美術がとくに19世紀後半以降、古典主義美術と共に、ドイツのアイデンティティの要件として重視された事態と決して無縁ではな

い³⁾。

ナショナル・ギャラリーの設計を担当したのはフリードリヒ・シュテューラーとヨハン・シュトラックであった。シュテューラー自身は古典美学の追求者であったが、その設計は実は「王権と精神が調和する建築」としてフリードリヒ・ヴィルヘルム4世が考案したデッサンに基づいている⁴⁾。したがってナショナル・ギャラリーは設計段階から美術館というよりもむしろ王家の“栄誉の殿堂”という性質を帯びていたのである。

破風の下に記された「ドイツ美術に捧げる1871」(Der Deutschen Kunst MDCCCLXXI)という銘は、ナショナル・ギャラリーの設立目的を示すものだが、記されたのは建立された1876年ではなく、フリードリヒ・ヴィルヘルム4世の後継者、ヴィルヘルム1世がドイツ皇帝として即位し、ドイツ帝国が成立した1871年となっている。結局は美術は政治に奉仕すべきであるというメッセージに他ならず、破風の上には確かに建築・絵画・彫刻のアレゴリーである三体の女性像が聳えているが、破風の中央にはドイツの女神、ゲルマニアの像がこれらの諸芸術の守護神として君臨しているのである。

「ドイツ美術に捧げる1871」の銘は、未だプロイセンによるドイツ統一が不安定だった当時としては、プロイセンの権威を表象させ、高揚するという意味があったが、それ以上に文化国家としての名誉を顕彰する機能までも与えられている。つまり窓の上の外壁にはドイツ精神の英雄たち、芸術家ばかりか、詩人や思想家の名までもが金文字で記され、その連続的な帯の一定のリズム感はドイツ文化を誇示している。さらにパノラマ的展開は美術館の内部の階段の間の壁面にも続き、オットー・ガイヤーによる彫

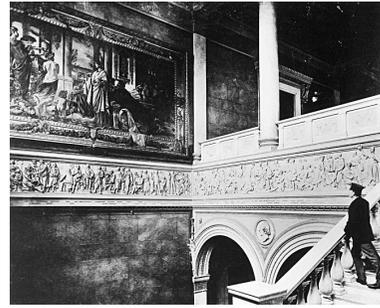


図2 階段の間のレリーフ（1897年撮影）

刻フリーズはドイツ芸術、学問、政治における重要な場面および人物をレリーフ状に次々と描出する。(図2) 古代ローマとゲルマンの戦いに始まり、カール大帝を経て、神聖ローマ帝国フリードリヒ1世、エルヴィン・フォン・シュタインバッハ、ルター、コペルクニス、デューラー、ホルバイン、カント、バッハ、ヴィンケルマン、フリードリヒ大帝、シラー、レッシング、ゲーテ、ハイドン、モーツァルト、ベートーベン、フィヒテ、ヘーゲルなどさながらドイツ史の絵巻き物のようである。戦災で失われた最後の第4の壁の中央にはプロイセン王フリードリヒ・ヴィルヘルム4世とバイエルン王ルートヴィヒ1世の玉座が彫られていた(この壁には他にグリム兄弟、フンボルト、シンケル、オヴァーベック、シェリング、コルネリウスなどが見られる⁵⁾)。これは連邦国家としてのドイツの文化/芸術の至上の守護者はプロイセンとバイエルンであるという自負であり、主張だが、この壁の最後に登場するゲルマニアの女神像はフリードリヒ・ヴィルヘルム4世の冠を手を持ち、結局はプロイセンの勝利を示している。ナショナル・ギャラリーはプロイセンによるドイツ帝国の形成とともに誕生したといっても過言ではない。

2 ナショナル・ギャラリーの「儀式」的形式

キャロル・ダンカン⁵は、美術館を「儀式的」なものにとらえ、宗教的／世俗的という二分立の近代の方程式は美術館においては排棄され、美術館はむしろ聖堂に類似していると指摘している。この観点から見れば、ナショナル・ギャラリーの建物内外の装飾と空間デザインも、訪問者を美術館鑑賞を経て崇高なものへと導く「儀式」装置の典型であるといえる。カール・シェフラーの1921年の指摘によれば、「一時は栄誉の殿堂とひとびとが混同したこの美術館が王家の利益に貢献したのは、まったく意図に添うものであった。内部にはドイツの勝利を高らかに祝う戦場の絵、さらには侯爵、政府の要人、軍人の肖像画や胸像が展示され、そこで根本的に優遇されたのは既存の社会関係を支持するに相応しい主題の美術作品であった。ギャラリーは国民をある一定の方向に“教育”し、忠実で、政治的に信頼のおける国民形成に奉仕した」⁶のである。このような展示に限らず、建物自体が儀式的形態を意図した設計となり、訪問者は美術館入り口の「プロイセン王の騎馬像」から「階段の間のレリーフ」を経て、やがて祭壇に近づくように至高の「コルネリウスの間」(図3)に達する。

ナショナル・ギャラリーの発案者であったフリードリヒ・ヴィルヘルム4世が美術館に相応しいと望んだ画家こそ、この至高の間を飾るペーター・コルネリウス(1783-1867)であった。彼はドイツ・ロマン主義の影響を受けただけでなく、古代ローマやイタリア・ルネサンスに傾倒したナザレ派(ルーカス同盟)の中心的な画家であった。コルネリウスはフレスコ壁画を「ドイツ美術にこの偉大な時代と国民精神



図3 コルネリウスの間、中央にコルネリウスの胸像(1879年撮影)

に相応しい新しい方向への基盤を与えるもっとも力強く、正しい手段」⁷)と考え、この壁画を通して美術の革新を企て、ロマン主義的心情と古典主義の様式を融合させた美術を追求した。ナザレ派は「宗教的・愛国的」な芸術運動といえ、とくにコルネリウスにはその傾向が強い。彼はまたデュッセルドルフやミュンヘンのアカデミーの学長も務め、19世紀前半のドイツにおいてももっとも支持された画家であった。

そもそもナショナル・ギャラリーの設立に当たって、フリードリヒ・ヴィルヘルム4世は、コルネリウスによる「カンボサント」(ベルリン聖堂横に計画された王家の墓地)の壁画のためのカルトンの展示を最も重視したという。カルトンとは紙の上に木炭で描かれた大下絵のことで、コルネリウスの芸術観がもっとも純粹に表わされていると当時高い評価を得、独立したひとつの作品として捉えられていた。1844-45年に制作されたこのカルトンは、キリスト教の教理神学から着想を得て、黙示録の騎士がドイツ民族の精神的財産として描かれ、教会建築の内陣を思わせる「コルネリウスの間」にその作家の金箔の胸像とともに置かれている。この空間こそロマン主義の影響を受け、キリスト教

的・ドイツ的な国家の理想に燃えたフリードリヒ・ヴィルヘルム4世の想いに芸術的表現を与えたコルネリウス崇拝の場であった。コルネリウス像の背後には、プロイセン・ホーエンツォレルン家の歴代君主の胸像が配置され、同じ理想に燃える君主と画家という“完璧な演出”が施されている。

「コルネリウスの間」がその時々のも最も重要な崇拝の場として機能したことは、ナショナル・ギャラリーの記録写真を追うことによって確認できる。1879年撮影のコルネリウスの胸像とカルトン（図3）、1897年のそのカルトンの前に置かれた《勝利をおさめた皇帝ヴィルヘルム》（ケラー、1888）、1903年の《人間と考察》（ロダン、1899-1900）（図4）、1906年の「ドイツの100年展」のペーレンスの展示装飾（図5）、1907年のメンツェルの胸像へと崇拜対象は目まぐるしく変化するが、この変化はプロイセンと美術館におけるナショナリズムとモダニズムとの葛藤を直接反映している。そこに介見えるのは「玉座のロマン主義者」フリードリヒ・ヴィルヘルム4世の時代を越えて、さらに軍事的な様相を深めて行く歴史であり、ナショナル・ギャラリー館長チューディの近代美術擁護にもかかわらず、「ドイツの100年展」を経て、再びドイツ帝国色に染まる歴史の進行であ



図4 左端にロダンの《人間と考察》、右端にセガンティニの《帰郷》（1903年撮影）

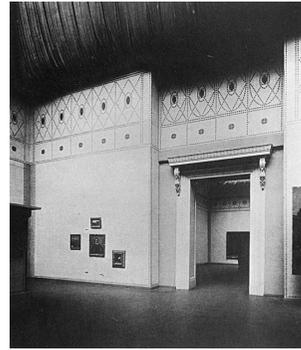


図5 「ドイツの100年展」のペーレンスの展示装飾（1906年撮影）

る。とくに1907年の写真は、かつての「コルネリウスの間」から、プロイセンの歴代王をテーマに描き続けたメンツェルに捧げる「メンツェルの間」への改名という決定的な変化のあからさまなドキュメントである。

3 フーゴ・フォン・チューディの改革とナショナリズム

1896年に前任者ヨルダンの後、新たに館長の座に就いたフーゴ・フォン・チューディ（Hugo von Tschudi, 1851-1911）はナショナル・ギャラリーの強まるプロイセン色を憂い、政治的でなく、美学的な考察をもとにした美術館運営をめざした。近代絵画の専門家ではないため、当初は館長としての手腕が疑問視されたが、展覧会を調査し、画家との対話を心がけ、直接的な作品鑑賞を忘れなかった。彼はベックリン、トーマ、クリンガーなどの同時代のドイツの画家だけでなく、印象派の画家達にも会い、ロンドンやペテルスブルク、マドリッド、ストックホルムなどヨーロッパの各地を周り、作品を購入した。たとえばすでに就任直後に画家で友人のマックス・リーパーマンとともにパリを訪れ、デュラン・リュエル画廊からマネの代表作《室内

庭園にて》(1879年)を獲得している。この作品はそもそも欧米の“美術館”が最初に購入したマネの作品であった。チューディが在任中の1896年から1909年の期間に獲得した外国作品はバルバラ・パウルの調査によれば128点に及び、その中心となるのは印象派とポスト印象派の作品である。《会話》(ドガ, 1884頃), 《ポントワーズ附近のクールーヴルの製粉小屋》(セザンヌ, 1881頃), 《波》(クールベ, 1870), 《リュエイユの別荘》(マネ, 1882), 《夏》(モネ, 1874), 《ヴァルジュモンの子供たちの午後》(ルノワール, 1884), 《花と果物の静物》(セザンヌ, 1888-90), 《畑と庭》(ゴッホ, 1888, 素描)などの傑出した作品が含まれ、チューディの先見の明と鑑識眼を伺い知ることができる⁸⁾。

ところが、購入作品を選考する州の美術コミッションはドイツ皇帝ヴィルヘルム2世(在位1888-1918)の息がかかったアカデミー派で構成されていたため、チューディは芸術後援者からの贈与の積立金によって、19世紀フランス美術を中心とした質の高い近代美術作品を獲得するという独自の方法を編み出さざるをえなかった。パトロンたちはおもにユダヤ系の銀行家や大企業家で、なかでもエドゥアルト・アルンホルトの存在が大きく、チューディは彼の収集作品をドイツにおいて芸術的にもっとも価値の高い近代美術のコレクションと評している。貢献の見返りとしては彼らに作品獲得の便宜を計ったが、とにかく近代美術の理解と普及のために美術館と市民階級の相互関係が強化されることとなった。だが、ヴィルヘルム2世は国家的、愛国的美術を要求して止まない。果てはフランスのみならずドイツの近代美術をも排斥し、1901年、ベルリンにジークスアレー(プロイセン・ホーエンツォレルン家の歴代の王たちの記

念碑を並べた“戦勝通り”)を開通させる一方、1904年にアメリカのセント・ルイス市で開催された世界博覧会への当時もっとも急進的であったベルリン・ゼツェッションの参加を禁じた。両陣営の葛藤はますます深まるばかりであった。が、チューディの活動は反響をまき起こし、「ほとんどタブー化していた外国の作品にかけられていた呪縛を解き、個人コレクターの小さなサークルを越えて国家においても外国美術の存在を認めさせた。彼の例に支えられて、多くの市立美術館が近代美術への門を大きく開いた⁹⁾」と評されている。チューディの圧倒的な影響力は今や否定しようもなく、興味深いのは外国からの反応である。たとえばギュスタヴ・ジェフロワは「パリからベルリンへ」(『ラ・ヴィ・アルティスティク』誌, 1897.1.10)においてベルリンの状況をむしろフランス国家が印象派の作品を購入しないことへの批判の裏立てとしている¹⁰⁾。チューディは「外国の視点なしに新しい時代のドイツ美術の深い理解は不可能であろう。19世紀に美術の領域で起きた偉大な刺激と変化はイギリスとフランスから始まり、ドイツの創作活動が巻き込まれることとなったのはその後のことである。歴史的だけでなく、純粋に審美的な関心からも、近代美術館内に母国の作品の隣に、外国の傑作に場を提供することは必須である¹¹⁾」と表明し、1896年には“変化のマニフェステーション”として、フランス印象派を中心に新たに獲得した作品展をなんと「コルネリウスの間」で敢行した。

チューディのモダニズムに向けてのナショナル・ギャラリーの改革は、美術館設立以来のナショナリズムの機能に反旗を翻すものであった。したがってチューディの在任期間は皮肉にもドイツにとって美術のモダニズムへの対処の

困難さと、その経緯を赤裸々に知らせる歴史的な時期でもある。1898年になると、痺れを切らしたヴィルヘルム2世が不満を露にし、今後のギャラリーの作品取得には彼の許可を要すると言い渡した。これによって外国の近代美術作品の獲得は大きく後退して行く。1908年にはいわゆる「チューディ事件」と呼ばれるバルビゾン派の絵画の購入をめぐる激しい論争が起こり、それが契機となって1909年にチューディはついに館長の座を追われ、失職した。

4 「ドイツの100年展」と展覧会カタログ

「ドイツの100年展」はナショナル・ギャラリーの歴史のなかでももっとも大規模でスペクタクルなショーであり、ドイツ近代美術の未来にも大きな影響を与えた。「展覧会は今日まで連なる19世紀ドイツ美術の規範を決定させ、さらに国民的な自己意識を強化した」¹²⁾と指摘されるように、この展覧会は美術のモダニティを通して、鑑賞者の「国家」・「国民」観を育てることとなった。しかし当時は「ドイツの100年展」の前年に『近代美術発展史』(1904)を著したユリウス・マイヤー＝グレーフェとハイデルベルク大学教授のハンス・トーデの間で熾烈な近代美術論争が繰り広げられていた。この論争は、「ベックリンの例はドイツそのものの例である」という危機感に襲われたマイヤー＝グレーフェが「ドイツ的」画家として国民的英雄とされた芸術家に対して行った批判に端を発している。それに対してトーデは力強い感情表現、普遍主義、比類ない自然描写、想像力の独創性をドイツ的として、最も相応しい画家をベックリンとトーマに見ていたのである¹³⁾。「ドイツ的」な美術をめぐるこの激しい論戦は100

年展の孕む本質的な問題をすでに先取りしていた。

「ドイツの100年展」はそもそも1897年にハンプルク美術館館長、アルフレート・リヒトヴァルクによって提案された。リヒトヴァルクはパリという一都市集中主義のフランスとは異なり、連邦国家としての地方主義を活かしたドイツ美術の特質を印象づける展覧会を企画していた。リヒトヴァルクの提案に、館長就任間もないチューディは関心を示さなかったと伝えられている。しかし、1900年のパリ万国博覧会開催に際して開かれたフランスの100年展を見学して、その心境は変化し、ドイツ美術の100年展の開催にむしる積極的となった。リヒトヴァルクとチューディはフランスの100年展にフランスの文化的高揚を示す機能を認めたのだが、かえって展覧会の不満足な内容に意欲を煽られたのである。

そこで「ドイツの100年展」に向けて専門的な研究者や美術館関係者からなる組織委員会が構成された。メンバーはチューディ、リヒトヴァルクの他に、ザクセン州省芸術部門委員長ヴォルデマール・フォン・ザイトリッツ、プロイセン州省の芸術担当の参事官フリードリヒ・シュミット、そして最後には展覧会は「帝国の問題ではない」と開催に消極的であったバイエルン州王立バイエルン美術館館長フランツ・フォン・レーパーが加わった。連邦主義的政治背景がそのまま主要メンバーの人事に反映したことになる。続いてパリから帰国したマイヤー＝グレーフェが1904年に展覧会事務局長として招聘された。すべてを網羅する学術的な美術展にするためには、まずすべてのドイツ連邦諸国の参加が必須条件であった。その際オーストリアとスイスを加えた大ドイツ主義が採られ、1903

年のさまざまな回顧展を経た1904年以降に、1775年から1875年のいわゆる“ロココ主義の終わりから印象主義の始めまで”の期間におけるドイツ美術に関して徹底的な調査が行われた。「100年展」の委員会には、前述した組織委員会の主要メンバーの他に、コレクターや芸術愛好者が加わり、さらに全ドイツの専門委員会に近代美術コレクションの館長や芸術愛好家など大都市の地方委員が参加した。リヒトヴァルクによると、60以上の都市の委員会に属する150の城、美術館、個人が参加し、1905年秋にはドイツとスイスの多数の都市で調査された作品の地方展覧会が開かれた。同夏から秋にかけて、チューデイを筆頭とする代表委員が最終的な選定に当たり、その結果、600の機関や個人から作品を貸借し、2022点の絵画、3331点のグラフィックと数点の彫刻が「100年展」に出品された¹⁴⁾。

「ドイツの100年展」が近代の展覧会史のなかでも画期的であったのは、まずこのように徹底した調査が連邦諸国において行われ、しかも国の指導や強制ではなく、私的な組織として遂行されたためである。当初はドイツ帝国からの援助が予定されていたが、連邦国家という理由から困難をきたした。つまり、文化的主権はそれぞれの邦にあり、それを帝国は犯すべきではないという理由からである。そこで財政的な支援者も委員会のメンバーたちであり、たとえばベルリンからの支援は前述したアルンホルトを含めた18人の私人達によって行なわれた¹⁵⁾。

いよいよ「ドイツの100年展」は1906年1月24日に皇太子列席のもとに始まり、7月1日まで開催された。開会スピーチをおこなった王立バイエルン美術館館長のレーパーは意識的にバイエルンに花を持たせたといわれる、展覧

会は国家的企画として、とくに19世紀前半のドイツ美術を公式に回復させ、国際競争において認知させる試みであると宣言し、ドイツ美術は「隣国の能力に劣っていない¹⁶⁾」と力説した。このスピーチの後、ベートヴェンの賛歌とともに鑑賞会が始まったという。ドイツ美術を「隣国」の美術との比較によって考察する試みは、当時の批評にも歴然としていて「フランス美術ほどドイツの美術の発展は一貫し、確実な道をたどりはしなかったが、しかし自律した個性と作品の数においてまったく劣りはしない。ドイツ美術に関して次のように、つまりドイツ美術はあまりに多くの独創性をもち、規律に欠けると、言われたとしても、きわめて規律正しいが独創性に乏しいといわれるより、誉めたことではないか¹⁷⁾」と述べられている。こうした対フランス美術の異常なほどの競争心こそ、結果的にその後のドイツ美術とナショナリズムの結びつきへの第一歩を踏み出させたのではないだろうか。

「ドイツの100年展」はナショナル・ギャラリーの3階のすべてと、版画・素描作品のために隣接する新美術館の4室を使って展示された。ここで注目されるのは展示デザイナーとしてのペーター・ペーレンス（当時、デュッセルドルフ工芸美術学校長）の起用である。（図5）ペーレンスはデザイン改革運動で知られる「ドイツ工作連盟」の発起人であり、ドイツ近代産業デザインの第一人者であった。壁は明るく白で塗られ、幾何学的な規則性をもった黄色と灰色の装飾文様が施された。天井には波状の布がゆったりと掛けられ、斬新なデザイン性を強調する役目を果たしていた。ペーレンスが「ドイツ100年展」の1年前に手掛けたオルデンブルク美術館の展示デザインとの共通性は見られる

ものの、透明感のある簡素さが深まり、マイアー＝グレーフェが「古代ギリシア的」と名付ける古典的理想を想起させるような静謐さが強調されている。展覧会は時代順には3階から始まり、企画したりヒトヴァルクのコンセプトが活かされ、3階はウィーン、ハンブルク、2階はフランクフルト、デュッセルドルフ、シュトゥットガルト、ミュンヘン、ベルリン、ドレスデンと、連邦国家としての特徴が反映された構成であった。1階は19世紀後半の画家たちとしてリーバーマン、フォイアバッハ、ベックリン、マレース、トリューブナー、ライブルなどが広い展示空間を占めていた。しかし、ここでも「コルネリウスの間」に展示されたのは、ベルリンとミュンヘンであり、政治的な力関係が如実に表わされている。

「ドイツ100年展」のカタログは同じくペーレンスの表紙デザインで、2巻本から成り、第1巻、第2巻ともそれぞれ展覧会開催中と終了後の6月と9月に出版された。第1巻は、チューディによる展示作家と作品の考察（序論）、そして主要展示作品の図版で構成されている。第2巻は全絵画作品のカタログという副題が付き、1200点の図版が掲載され、マイアー＝グレーフェが作品の色彩解説を行っている。「2巻本で100年展の図版入りの総合大カタログ」は、まさに量的にも質的にも19世紀ドイツ美術の浩瀚な“百科辞典”といつてよい。

その重要性に鑑み、チューディによる序論の冒頭部分を訳出しておこう¹⁸⁾。

「ここで提示されるドイツ美術の100年とは、1775年から1875年までの期間である。この期間設定は決して恣意的なものではないことは明らかだ。一方は古典古代の影響のもとに簡潔な形式言語の導入によって成し遂げられた

ロココ美術への決別の時期であり、他方は印象派の芸術観の登場によって区切られる。後者は当時近代美術の発展における最後の段階で、すでに歴史的となっていたにもかかわらず、この段階は展覧会では幾多の考慮により初めから除外された。制作時期があまりに近すぎて、時の世論の論客達にはどこでもほとんど目に入らないというばかりでなく、未知のものあるいは熟知されていないものという最重要なものへの集中が必要だと思わせるような展示空間の活用のためでもある。

ドイツ美術の100年展はフランス絵画の100年展が乗り越えなければならなかった困難とはまったく別の困難に直面した。事実パリの1900年では根本的な意味の発見はほとんどなされていない。表面に浮上した忘れられた画家の数名もなるほど世紀の制作のイメージを豊かに示したが、新たなアクセントを付けるまでには至っていない。フランスでは一つの偉大な中心地の光に照らされて発展した。抗し難い力によってすべての才能が首都に引き寄せられ、彼らはドイツでも同様であったが、志を同じくするものから刺激を得、また大衆の無理解とアカデミズムの不寛容に対する戦いで力づけられた。真の才能は枯渇することがなかった。そして忘れてならないのは、19世紀の絵画にとってはフランスが、ちょうどルネサンスの絵画にとってのイタリア、17世紀の絵画にとってのオランダのように、古典の地であったということである。フランスで提起され、決定的な解決へと導かれなかったような近代美術の問題はほとんど存在しない。そこから溢れんばかりの刺激が他のすべての文化国へと拡がった。独創的な諸才能の稀有な豊富さに支えられて、フランス絵画という誇り高い建造物は高く聳え立ち、その多様な現

れ、みごとな発展の一貫性から、ひとつの芸術作品にさえたと言えることが出来る。無論このような認識はたとえばこの首都の公的なギャラリーでは、つい最近まで獲得することができるものではなかった。他の場所同様ここでも19世紀には同時代の美術の変わらぬ価値に対する国立のコレクションの無知は明白であり、その修正のために国民は果てしない労力を要したが、その上美術鑑賞の最新の源泉も閉ざされてしまったのである。しかし、パリでは公的なコレクションの指導者には欠けていた、高度の敏感さをそなえた文化人コレクターという指導的な一団がつねに存在した。そこでフランス絵画の発展段階のそれぞれにもっとも輝かしい作例を見い出そうとして、パリの100年展の主催者は、ただパリの美術愛好家の財物へ手を伸ばせば事は済んだのである。

このような点のすべてにおいて、ドイツの100年展の企画ははるかに不都合な環境下にあった。ドイツではすべての才能を引き寄せる自然な中心点がない。したがってそこでは次のような事態が生じる。画家は生まれた土地から離れることなく、多かれ少なかれ美術とは無縁な環境において、同志の後ろ盾もなく、公衆の趣味に順応し、墮落してしまうか、あるいはその危険を免れるために、数多い芸術アカデミーの都市のひとつに移住する。だが一難去ってまた一難である。なぜなら芸術アカデミーは今世紀のあらゆる健全な進歩を敵視し、また安易な型どおりの教育によって、芸術家のプロレタリアート化を計り知れないほど推し進めてきたからだ。成功した例外（ウィーンのヴァルトミュラーとミュンヘンのランベルクとピロティ）は体制でなく、師の人格にもとづいている。パリにもアカデミーは存在し、その体制も同じように

劣悪であった。フランス絵画の全発展はアカデミーから離れて、否、アカデミーに対抗して成し遂げられた。われわれが今日巨匠として崇拜する画家のなかでアカデミーの教師であったものは皆無である。しかし、アカデミーの有害な影響は豊かな都市の芸術的雰囲気の中で霧散し、この都市は全国から押し寄せる才能に受容力に富んだ公衆の広い基盤を提供した。ドイツの芸術都市ではアカデミーははるかに大きな、しかもより悪質な役割を果たした。そこでは自由な芸術家たちという対抗力が欠け、鑑賞者たちの欲求も未だ目覚めていなかったからで、ミュンヘンやドレスデンあるいはデュッセルドルフにやってきた芸術家のほとんどすべてがアカデミーに吸収されたことは確かであった。当地の賛美者によって作品が購入されるということはなんと稀であったろうか。状況が少しましであったのはウィーン、そして時代の主要な3人の巨匠、チャドウィッキ、クリューガー、メンツェルがアカデミーとの接触なしで成長できたベルリンであった。ともかくドイツの芸術家の圧倒的多数はアカデミーで学び、アカデミーによって破滅あるいは少なくとも被害を蒙った。才能の劣る弱者は独創性のわずかばかりの資本でなんとかやりくりできるはずであったが、無情にも平均化され、よりすぐれた才能の強者はともかく成長を阻まれることになり、アカデミーでの研修の年月を感謝の気持ちとともに思い起こすことなどまずなからう。このような悪影響は多種多様な原因から生じた。ある場合は18世紀から19世紀の転換期のように、アカデミーを支配していたこの上なく無味乾燥な形式主義であり、それによって自然現象へのあらゆる感性が失われた。またある場合にはコルネリウスや彼の一派がもたらしたようなものであ

る。若い画家たちはアカデミーによって技術的手段の自在な駆使という、すべての芸術的な創造の基本を奪われたのだから、この時代がおそらくもっとも危険な時代であったろう。これに対する反動はフランスからベルギーを経て輸入された卓越した絵画的技量となって現れたが、誤ったパトスや本物の衣装を見せかける表現にだけ没頭している。これらすべての方向性の共通点は現代の要求に対して背を向けていることであり、生き生きとした自然で満たすことに欠け、現象の問題に対して無関心であった。それこそがアカデミーの本質である。ドイツではアカデミーの支配はほとんど絶対的であったので、ドイツ美術像もまた本質的にこれらの方向性によって決定されていたのである。

このような美術像はしかし誤っているか、少なくとも不完全である。なぜなら芸術的制作のもっとも健全で生に満ちた部分が見逃されているからである。これを補足し、完全なものにするのが、この100年展の課題であった。」（*展覧会カタログ*、IX～XIページから抜粋）

この100年展カタログに見られる主催者側の主張の出発点は、まずは、美術を取り巻く環境のドイツとフランスとの比較である。連邦国家としてそれぞれの「地域性」を特色とするドイツとは異なり、パリにおける美術の一大都市集中は同時に芸術家、美術館、画廊、パトロンの全体的な力の集中として捉えられている。次に強調されるのはアカデミーの弊害と大衆の近代美術への無理解である。アカデミズムが「あらゆる健全な進歩を敵視し、また安易な型どりの教育によって、芸術家のプロレタリアート化を計り知れないほど推し進めてきた」と指摘するチューディにとって、形式主義に偏ったアカデミズムこそがドイツ美術の発展を阻止するもっ

とも根源的なものであった。しかもチューディにとってその頂点がコルネリウスであったことは明白であった。訳出した冒頭以降の個所はフランス近代美術の光の視点を重視し、ドイツ美術の美的分析にも反映させ、19世紀ドイツ美術を「近代美術」として国際的な舞台に乗せることに焦点を置いている。それはフランス美術の外光主義あるいは自然主義を範として作品を分析し、紹介することであった。チューディが画家ローデンを高く評価するのも「もっとも早い時期に描かれた近代風景の感情であり、ローデンは19世紀初頭の10年で、大気が醸し出す雰囲気の優しさと、柔らかくほのかに輝く光が流れる風景を表現し」、その「やっと10年後にわれわれはコロアの作品においてこの風景に再会する⁴⁾」からである。またヴァルトミュラーを「外光主義の先駆者の一人²⁰⁾」として解釈するのも、フランス美術を基本とするからに他ならない。このような方法論は「新しい巨匠」として紹介されたフォイアバッハ、マレース、ベックリン、リーバーマン、トリューブナー、ライブルの作品の解説にも踏襲され、とくにクールベとの関連性が指摘されている。リーバーマンには特別に力を込めて「印象派的な色彩の潜在性に発展する確実性をもつ出発点」と解釈しつつ、フランス印象派とは一線を画す、空間表現における線描の力を讃えている²¹⁾。総じてチューディはかつての歴史画優位から風景画への移行を重要視し、それを人間と自然との出会い、自然そのものへの接近という立場から解釈するという19世紀美術の新たな分析法を提示している。最終的にはこの美的判断法によって、これまで忘れられていた画家をも取り上げる「修正展覧会」（リヒトヴァルク）という目的が実現されたのである。

ヘルムート・ベルシュ＝ズパンは「100年展」をなによりも“価値の変化”として捉え、「この時代のドイツ美術を、当時有効な判断であった近代の芸術観によってまったく新しく評価した」とし、「100年展の主催者はとりわけ近代美術の系図を提示し、新しい19世紀観によって過去の巨匠たちと新しい巨匠たちの橋渡しをした。フランスの指導的な貢献に劣らないよう、ドイツの功績を誇りをもって証明することも忘れなかったのである」と分析している²²。しかし、この1906年の“価値の変化”は歴史の進行を見れば、つかの間の出来事ではなかった。

5 フリードリヒ“再発見”として100年展

展覧会カタログにおけるリヒトヴァルクの記述において異例とも思われるのは、フリードリヒを再発見したとされるノルウェーの研究者への賛辞である。つまり「ダール（筆者註：ドレスデンで活動し、フリードリヒと親交を結んだノルウェーの画家）の伝記作者のアンドレアス・オベール博士はドイツ美術史における基本的な作品を綿密に調査し、その資料にもとづいてカスパー・ダーヴィト・フリードリヒの重要性を指摘した」と強調して止まない²³。

100年展以前のフリードリヒは、美術史研究の対象ではなく、リヒアルト・ムターの『19世紀美術の歴史』（初版、1893年）において彼の名が紹介されていないだけでなく、『芸術家百科事典』（*Allgemein Künstler Lexikon*, 1895）においてもほとんど注目されていない。クラウス・ヴォルベルトはコルネリウス・グルリットの『19世紀ドイツ美術 その目的と行為』（1899）で《秋の巨人塚》が大きく掲載され、初めてこの画家が注意を引いたと指摘してい

る²⁴。図版掲載だけでなく、注目に値するのは、この書の第四章「風景画」におけるフリードリヒに関する記述である。というのもそれは「コンスタブルの手法の見解をもって登場した最初の画家の一人である。渋いメランコリーが彼の特質であって、古い陳腐な風景画に対抗して登場した」²⁵で始まっているからである。フリードリヒの論評に当って、イギリスのコンスタブルからパルピゾン派のコロー、そして印象派の色彩の手法を重視するチューディには、このグルリットの指摘は刺激的であったにちがいない。

1902年と1903年に続けて『クンストヴァルト』誌に《月を見る二人の男性》《秋の巨人塚》《海辺の月の出》《孤独の木》（図6）の図版がそれぞれ掲載され、公の眼に触れることとなる。1902年の図版のコメントは「カスパー・ダーヴィト・フリードリヒとは誰だったのか？」であり、1903年版は「われわれが少し前に掲載したフリードリヒの作品はわれわれの想像以上に、多くの読者だけでなく、芸術家、学者、そして画商に深い関心を引き起こした」と述べている。ヴォルベルトはこの『クンストヴァルト』誌の図版掲載を100年展以前の重要なフリードリヒ受容と判断し、さらに1903年を公的なフリードリヒの関心の再開年としている²⁶。後者の理由としてはナショナル・ギャラ

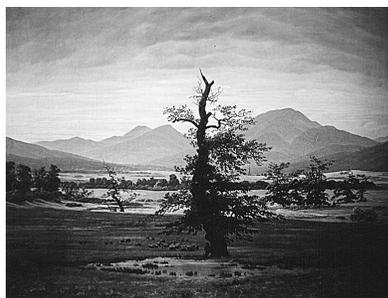


図6 フリードリヒ《孤独の木》1822年

リーによる1903年の《月光の海岸》の購入を始めとし、ハンブルク美術館やドレスデン絵画館でのフリードリヒの作品購入があげられている。しかしこうした反響も100年展の数年に及ぶ企画と事前調査に起因するとも考えられ、100年展の開催がフリードリヒ再評価に導いたことを実証するひとつの事実と思われる。

100年展の準備段階としておこなわれた1905年の「19世紀ドイツ風景画」展においてもすでにフリードリヒの作品は5点展示されている²⁷⁾。ヴァルター・ゲンゼル編の展示カタログは「風景画において、精神的な雰囲気表現しようとしたドイツにおける最初の画家の一人であった。時には色彩において風変わりで、幻想的であったが、彼の絵はとにかく素晴らしく、彼の時代においては稀にみる美しい色調であった」という作品への説明を付している。「19世紀ドイツ風景画」展開催の数週間前にオベールのフリードリヒ論が『芸術と芸術家』誌に現れ、チューディとリヒトヴァルクもこの展覧会を訪れたという²⁸⁾。

100年展においてフリードリヒの作品は2階の半円形の先端の部分2室に展示された（ケルスティンク、カールス、ダールといったフリードリヒの友人、あるいは弟子などドレスデンの画家たちの作品も若干含む）。展覧会の平面図をみるかぎり、このような“大掛かりな”展示形態は、1階に展示された「新しい巨匠たち」であるベックリン、フォイアパッハ、ライブルを除いて、破格な扱いであった。展示された絵画作品はカタログの第2巻に掲載されている次の36点になる²⁹⁾。《ボヘミアの山の風景》（1834頃）、《月光のグライフスヴァルト》（1820頃）、《ハルツの風景》（1820頃）、《晩秋の森》（1830頃）、《雪のなかの巨人塚》（1810頃）、《月を眺



図7 フリードリヒ《山上の十字架》1807 8年

める二人の男性》（1819/20）、《干し草の取り入れでの休息》（1834/35）、《リーゼンゲビルゲの風景》（1834頃）、《山の風景》（1808-12）、《山の風景》（1808-12）、《山上の十字架（祭壇画）》（1808）（図7）、《小舟に手を振る浜辺の女性》（1808-12）、《フリードリヒのアトリエの窓辺の女性像》（1818頃）、《日の出》（おそらく1808以前）、《岩場》（1828頃）、《浜辺の風景（人生の諸段階）》、《ハルツの風景》（1823）、《月光の海岸》（1829前）、《日の入り後のグライフスヴァルトの港》（1808-12）《平野の風景》（1820頃）、《ハルツの風景》（1820頃）、《日の入り時のノイブランデンプルク市の眺め（下絵）》（1830-35）、《氷山のなかの遭難した“希望号”》（1822）、《すき返した畑》（1820-30）、《グライフスヴァルトの草原》（1820-30）、《海のある風景》（1808-12）、《リュージェン島の虹の風景》（1814頃）、《海辺の僧侶》、《外の風景の公園からの眺め》（1811）、《岩山（リーゼンゲビルゲ）の山上の十字架》（1810-11）、《北極光》（1828-30）、《森の光》（1803以前）、《一日の時（朝）》（1810-25）、《一日の時》（1820-25）、《一日の時》（1820-25）、《一日の時》（1820-25）、《来るべ

き春》（制作年記載無し）（筆者註：作品名，制作年はカタログに記されたもの。作品名の無いもの2点）。

フリードリヒの主要作品をほとんど網羅するこのすぐれた選択は，展覧会のための準備過程無しには考えられない。展覧会カタログは企画者のメッセージをもっとも伝えるメディア的機能をもつが，第1巻における以下のチューディのフリードリヒの解説は，鑑賞者にロマン主義的原理ではなく，なによりも筆者が作品の本質とする「大気生命，季節や昼夜の交代における自然の再現」，「洗練された観察力」を視ることを促すのである。

「フリードリヒはまったく知られていない者に属しているのでは決してなかった。ナショナル・ギャラリーの古い所蔵品のなかにすでに2点が見られ，3つ目の作品がその後の数年の間に買い足されている。ハンブルク美術館も最近数点を獲得し，ヴァイマル美術館にはもうすでに長い間もっとも美しい作品の一点が展示されている。しかし，それらの作品はとても静かな声で話し掛けるので，急ぎ足の美術館の鑑賞者には注意されずに見過ごされてしまったのだ。すでに知られている作品と個人蔵の多くの知らざる作品が一堂に会された今ようやく，彼の言葉が効力を発揮し，われわれは驚きとともに芸術家に耳を傾ける。彼には語るべき尋常ならざる多くのことがあるのだ。今日私たちに話しかけてくるのは無論同時代の者たちが聞き取ったもの，つまりメランコリーな基調，太陽の光輪に取り巻かれた山頂の十字架が与える神秘的な興奮，森で淡い月光の謎めいた戯れ，あるいは岩石の群がる山頂で極光の赤い炎を賛美する友の逸楽，また明るい砂丘にたたずみ，その咆哮が泡立つ波を知らせる暗黒の海の無限性

を夢想する孤独な姿のオシアン的雰囲気ではない。このような純然たるロマン主義は，おそらく画家自身にとっても主要事であっただろうが，われわれにとっては見る者に開示された風景美の新しさの前に後退する。未来の美術としてフィリップ・オット・ルンゲの念頭に去来したもので，つまり光と空気の永遠に変化する戯れとしての風景の描写が，今始めてドイツの地に出現するのである。すべての古い風景画の慣習，固定した自然形態の強調を基礎とする古い風景画の慣習のすべてがここでは消え去っている。大気生命，季節や昼夜の交代における自然の再現こそが本質的なものであったので，まったく新しいモチーフが表現可能な領域に加わるが，これは形式的なものに対してのみ修練を積んだ眼の顧みるところではなかった。夕焼けがその上を照らす小麦色の畑，遠方の山々の青いたそがれの中に消え行くさびしげな平野，雲の影がかすめて行く湿った草原，淡い春の日の銀色のかすみがかかり，かすかに動く丘陵，朝霧の沸き立つボヘミア山地のゆるやかな起伏，これがフリードリヒの絵画の内容であり，そうした彼の絵画にわれわれは今日までの発展の始まりを認める。この始まりはその傾向に比べて遠慮がちに遂行されている。絵は弱々しく，控えめといってもいい。そこには直接見たものの生命の充溢に欠けている。フリードリヒは自然を前にして絵を描いたことは一度もなく，綿密な下書きから始め，時間をかけた慎重な作業によって記憶のなかにある色をカンヴァスに塗って行ったと聞けば納得が行く。友人のケルステインク作品に見られるアトリエのフリードリヒはブロンドの髪に青い眼，灰色のヴァムスを着て，フェルトの室内靴を履き，椅子にもたれかかって，画架に置かれた自分の作品を点検し

ている。裸の壁にはパレットと直角定規が掛けられている。マネの《アトリエのモネ》を思い起こして欲しい。描かれたモネは、ギラギラ光る日射しのもと、小舟に乗って、テントの屋根の下に座り、描いているのだ。

このような夢のような柔らかさ、並びに洗練された観察力は、きわめて質の高い作品とはいえ、ありきたりの意味の絵でしかないダールの風景画にはない。³⁰⁾

このようにチューディのフリードリヒ評もやはりフランス美術との関連性に焦点を定めている。たとえば「光と空気の変化の戯れとしての無限の風景の描写が、始めてドイツに出現したのである」などの指摘はこれに由来する。しかし、一方で「風景美の新しさ」、「未来の美術」という言葉にフリードリヒの斬新さを確認する姿勢がうかがえ、さらに戸外制作を特色とするモネとは異なるフリードリヒの抽象的な構成を重視する手法への言及も見える。後者は1910年代の美術史上画期的な 抽象の時代 をいち早く予測しているかのような指摘である。ナショナル・ギャラリー館長の職を解任された後、ミュンヘンのバイエルン国立美術館総長に就任したチューディは、実際、カンディンスキー、マルクを中心として結成された「青騎士」を支援し、1911年の「第1回青騎士展」開催の実現に力を尽くした。『青騎士年鑑』は完成間近で亡くなったこの支持者に捧げられている。こうした事実を考慮すれば、19世紀のフリードリヒから20世紀のロマン的精神と評される「青騎士」への架け橋の役割を果たしたチューディの存在が浮かび上がって来る。カンディンスキー研究の第一人者であったヴィル・グローマンはチューディのこの側面を強調してロマン主義の「100年展」の企画者とさえ見做していた³¹⁾。

展示作品のなかでチューディのもっとも評価する作品は第1巻の図版に掲載されている。その7点とは、《フリードリヒのアトリエの窓辺の女性像》、《海辺の僧侶》、《すき返した畑》、《グライフスヴァルトの草原》、《虹のあるリュージェン島の風景》、《山上の十字架（祭壇画）》（図7）、《日の入り時のノイブランデンブルク市の眺め》であり、どの作品にも色彩の豊かさ、あるいは大気が与える雰囲気 が顕著で、作品選択の基準が容易に確認できよう。チューディには「100年展」の大成功に鑑み、特別予算が与えられ、展示作品から数点を購入したが、その1点がフリードリヒの《アトリエの窓辺の女性像》（現在の作品タイトル：《窓辺のフリードリヒ夫人》）であったこともきわめて示唆的である。

「100年展」はフリードリヒの作品を数多く紹介した最初の公的な展覧会として、その歴史的価値は高く、先のグローマンのようにロマン主義の展覧会という誤解を招くほどであった。カタログにも記されているように、今日もフリードリヒの代表作とされる《山上の十字架》が、当時のボヘミア、テッチェンのトゥーン侯爵の城館から、幾多の長い年月を経て、この「100年展」で初めて公の眼に触れることとなった。またベルリン、ドレーズデン、ハンブルク、ケーニスベルク、ヴァイマール、キール、ゴータ、ヴィースバーデンなどドイツ各地から作品が取り寄せられるという、大規模な展覧会ならではの収穫ももたらされた。作品名、制作年など、その後の美術史研究者によって訂正・変更がなされている作品も確かに多々見られるが、この「100年展」のための専門的調査の成果は計り知れないのである。

ところで、ザイデリッツによる展覧会ガイド

には「グライフスヴァルト出身のカスパー・ダーヴィト・フリードリヒの風景画は19世紀の前半において卓越した評価をうけながらも、その後まったく忘却の彼方にあった。やっと最近になって再び彼に注意が向けられ、誇りをもってわれわれは歴史上独特の優しい詩情に溢れた芸術家を持っているということを確認する」³²⁾という記述が掲載されていた。また「100年展」を批評した美術雑誌においても、フェルディナント・ラバンが記事（「ドイツの100年展」『クンスト・フュア・アッレ』誌）の冒頭からフリードリヒを上げ、「（ほぼ15年前に）フリードリヒの名を私は聞いたこともなかった。ムターの刺激的な本にもフリードリヒは登場していなかった。近代絵画の成果という視点から先駆者を探究する眼差しで過去を振り返るひとびとによって、フリードリヒの最初の作品群がその正当な発見の喜びとともに展示された。その後の展望より、むしろ感動を与えるオベールによる研究が現れ、そして、今や32点の作品がこのグライフスヴァルト出身者の生涯の仕事で大規模に展覧会で提示するまでに至っている」としている³³⁾。

こうした当時の資料からも「ドイツの100年展」でのフリードリヒの「再発見」がいかにセンセーショナルであったかが推測される。しかしながら、厳密に言えば、チューディがカタログで記しているように、フリードリヒは当時まったく忘れ去られ、再発見された画家ではなかったのである。ナショナル・ギャラリー設立のきっかけとなったヴァーゲナーのコレクションにすでに《孤独な木》(図6)、《海辺の月の出》の2点が含まれている³⁴⁾。また「100年展」の8年前の鑑賞者の驚きがりヒトヴァルクによって次のように報告されている。「チューディが

新しい展示室を公開した。今や一夜にしてクリューガー、ブレヒェン、フリードリヒ、ディールマンという忘れられていた名が世間の評判となっている。...フリードリヒの前では人々が眼を大きく見開いて見つめている」³⁵⁾ 前述のように、グルリットの『19世紀ドイツ美術史』にも注目に値する作品紹介がなされていたという重要な事実が存在する。しかし、フリードリヒの作品が、ドイツ国民が求めていたドイツ美術のアイデンティティにかなうものとして認識されるというあのセンセーショナルな事態が起きたのはまさに「100年展」であり、その展示が「対フランス美術」のメディアとしての機能を見事に果たしたがためであった。確かに企画者チューディの本来の志向を考慮に入れば、インタナショナリズムではなく、むしろナショナリズムの方向性と結びつけられたのは“不本意”な結果ともいえよう。それにもかかわらず次の事態も忘れてはならない。つまり「100年展の構想において、フリードリヒが圧倒的な場を占めたことは芸術の領域における社会的な関心のあとづけの行使である。この観点からすれば、100年展はむしろ、社会的主張 先行する直前の歴史的局面に根ざした問題への対応に他ならないのプロセスの出現の時を記している」³⁶⁾。

6 「100年展」以後のフリードリヒの受容史

チューディはフリードリヒのとくに光と大気による雰囲気描写を分析の中心としたが、印象派をモデルにしたそうした美的分析法は、1910年代に入ると、もはや主流ではなくなった。この変化を如実に示すのは、1915年に出版されたG.J.ケルン編のオベール著『カスパー・ダーヴィト・フリードリヒ “神、解放、祖国”』

であり、序文で次のような解釈が展開されている。

「カスパー・ダーヴィト・フリードリヒの再発見は2年前に世を去ったノルウェーの美術史および文化史研究者のアンドレアス・オベールの業績である。グライフスヴァルトの巨匠の名は彼の名と分かちがたく結び付き、離れることはなからう。オベールこそナショナル・ギャラリーにおけるドイツの100年展において、この芸術家にふさわしい展示を行おうと、すべての力と豊富な知識を投入した人物であった。リヒトヴァルクとチューディが記憶に値する展覧会の前後に、また専門の美術批評が言葉と行為によってフリードリヒの名声を広めように行ったことたことが何であれ、それらもすべて結局はオベールの努力に遡るのである。すべてのそのような原状回復の試みは解放戦争の初期に大ドイツを支配していた政治と文化の一般的状況の調査を呼び起こさずにはおかなかった。視野の広い、歴史的修練を積んだオベールのような研究者にはこのような状況の調査から始めることとは異なる別の可能性が存在した。静かで、瞑想的なグライフスヴァルトの夢想家が国民の神父、国民の政治的な指導者となった。ナポレオンの失脚とともに終わった活動は、ドイツの詩人と画家の秘密集会から始まったのである！フリードリヒはこのサークルの中心に位置し、ケルナーやアルントに近い存在、否それ以上の人であった。表現力では、話され、書かれる言葉にはるかに劣る造形芸術家が、新しい政治理想と新しい国民文化のもつもつとも尊い担い手の一人となる。それでもフリードリヒは真の画家であり続けたのである。

100年展後に生じたドイツの美術愛好家たちのフリードリヒへの接近は、印象主義の成立、

作品そして主張に関する諸問題への公衆の積極的な参加の結果であった。オベールの支援とともにリヒトヴァルクが、《すき返した畑》などを世に紹介したときに早くもフリードリヒは彼の作品の色彩によってすべての人の目を惹きつけていた。コンスタブルの全作品にもこの畑の紫色に比較しうるものは何もないとは正確に言い当てたものである。100年展はこの賛嘆を新たに煽ったが、このような賛嘆が間違った結論を導き出し、果てにはフリードリヒにフランスの印象派の先駆者というレッテルを貼り付けまでに至ったであろうことは意外なことではない。だが、この時から近代美術は大きな変化を経験し、再びロマン主義への道をたどることになった。フリードリヒへの熱狂的評価は静まり、歴史的になった。今日色彩だけによってフリードリヒを評価しようと真剣に考えるものはいない。回顧的に見れば、むしろ彼の素描が色彩に劣らず重要で新しいものと思われる。しかしフリードリヒにとって、描く線と色彩は表現の手段にすぎない。決定的なのは風景画の本質と課題についての彼の新たな理解なのである³⁷⁾。このようにすでに印象派との関連は否定され、以後この著書の副題にあるように、ナポレオン解放戦争を契機とする画家の「愛国的」心情を訴えた、「巨人塚」をモチーフにした作品群が注目を集め始める。

チューディの後継者であるナショナル・ギャラリー館長ルートヴィヒ・ユスティは、1921年のナショナル・ギャラリー発行の画集『カスパー・ダーヴィト・フリードリヒ』の最後の段落において「ここでは近づきたい岩山の不毛の高みを前にして、絵画表現の形態に魅了されたわれわれを、あふれるばかりのドイツ的魂の内面性が包み込む。その内面性とはつまり、自然

の偉大さと力を前にした敬虔な心情，神秘への畏敬，男らしく，子供のような存在の温かさと夢想である。ここにあるのは規則や慣習とは正反対のものである，個人的な感受性，ドイツ的感受性なのである。この作品の無限でありながら明晰であり，稀有でありながら直接的な生の充溢する豊かさは，すべての他の国民の美術愛好家には，ベートーヴェンの音楽のもっとも内面的なもののように，近づくことが出来ないものなのである。」³⁸⁾と記している。ユスティはドイツ表現主義の支持者で近代美術派としても知られているが，このようなフリードリヒ批評は，時代の国家的・保守的思想を反映し，モダニズムの「殉教者」と呼ばれたチューディからかけ離れてはいるが，100年展の反動として，意識的に前任者のモダニズム手法を回避したともいえる。注意したいのはチューディの「光と大気」のコンセプトに対する「ドイツの魂のあふれるばかりの内面性」³⁹⁾である。内面性は，ヴェルナー・ホフマンによればヘーゲルが最初にロマン主義のメルクマールとして使用し，『歴史哲学』では国家的な意味合いを付与され，ゲルマン人種の卓越性を表わすが，「内面性で有名な民」（『反時代的考察』）と皮肉ったニーチェにもかわからず，ナチス時代にもっとも強調されるという不幸を味わうこととなる。1940年にドレスデン絵画館で開催されたフリードリヒ没後100年展の展覧会カタログおよび展覧会批評（「ドイツの内面性」『ドイツ帝国の美術』誌）は，フリードリヒを「われわれの国家と国民の存在のもっとも内面的な性質」を告知する者だと明記している。「永遠のドイツは，他のどの民族の業績もおよばないカスパー・ダーヴィット・フリードリヒの作品に，自らの魂の本質的な特徴が純粋なままに告げられているのを常

に見ることになるだろう」⁴⁰⁾。

フリードリヒ受容の歴史は「100年」展を機に一転したのであり，フリードリヒはたちまちの内に「ドイツ的」画家と持ち上げられ，これが国民的な認識となって行った。チューディのモダニズムをめぐる努力にもかかわらず，モダニズムは二項対立の図式に組み込まれ，反ナショナリズムの刻印を押されてしまったからであり，フリードリヒはこのナショナリズムとモダニズムとの破滅的な分裂・葛藤の犠牲となったと言えよう。1906年の「100年展」，1909年のチューディの解任，1915年のオベールのフリードリヒ論（副題 神，解放，祖国），1921年のユスティの「ドイツ魂の内面性」とするフリードリヒ解釈，そして「ナチスの悪用」（ベルシュ＝ズパン）へとフリードリヒ受容が徐々にナショナリズムあるいはファシズムの間へと転落して行く様が浮かび上がってくる。

むすび

ナショナル・ギャラリーの歴史をたどってみると，その国家的機能と同時に，ロマン主義への潜在的な“変わることのない”忠誠が確認される。博物館島という一大国家的・文化的装置の仕掛け人のフリードリヒ・ヴィルヘルム4世がそもそもコルネリウスへの傾倒だけでなく，少年時から19世紀初期のロマン主義者，フリードリヒに深い関心を抱いていた。伝えられるエピソードよれば，王は15歳の時，父親のフリードリヒ・ヴィルヘルム3世に頼み込んで，ベルリン・アカデミー展（1810年）に発表したフリードリヒのもっとも有名な一対の作品，《海辺の僧侶》と《榎の木の僧院》を手に入れたという。このプロイセン国による購入は同時に画家

の名声を高めた記念碑的事件となった⁴¹⁾。したがってこの王のもと、当然のことながら、ロマン主義はギャラリー設立時より、確固とした存在を得ていたのである。アンゲリカ・ヴェーゼベルクは「ナショナル・ギャラリーにおいて、コルネリウスのカルトンとカスパー・ダーヴィト・フリードリヒ、カール・プレッヒェン、カール・フリードリヒ・シンケルの作品がともに19世紀初頭のドイツ美術の新たな出発として明示された。それはドイツの他の美術館のどこにも見られないことであった」⁴²⁾と説明している。こうして今や国家的な裏書きを得た、なかでもフリードリヒが「ドイツの100年展」で脚光を浴び、その後次第にドイツ的＝ロマン主義のナショナルイズムのクリシェーが確立されていく過程は、ヘゲモニーの「装置」にして「儀式」の機能を果たしたナショナル・ギャラリーの当初からの国家的ドイツ美術への志向の実現過程ともいえる。ナショナル・ギャラリーでの「ドイツの100年展」もモダニズム派のチューディによって企画されたにもかかわらず、この本来の仕掛けを逃れることが出来なかった。展覧会でのフリードリヒの“再発見”も時の国民の受容をとおして確実にプロイセン・ドイツ帝国の落とす長い影に飲み込まれて行ったのである。

注

- 1) 主要文献としてSabine Beneke, *Im Blick der Moderne: Die Jahrtausendausstellung deutscher Kunst (1775-1875) in Berliner Nationalgalerie 1906* (Berlin, 1999), Barbara Paul, *Hugo von Tschudi und die moderne französische Kunst in Deutschen Kaiserreich* (Mainz, 1993), C. Ruckert u. S. Kuhrau, hrsg., *Der Deutschen Kunst...: Nationalgalerie und Nationalidentität 1876-1998* (Leipzig, 1998), Thomas W. Gaetgens, *Die Berliner Museumsinsel im Deutschen Kaiserreich: Zur Kulturpolitik der Museen in der wilhelminischen Epoche* (München, 1992), Paul O. Rave, *Die Geschichte der Nationalgalerie Berlin* (Berlin, 1968), Bernhard Maaz, *Die Alte Nationalgalerie* (Berlin, 1999), Angelika Wesenberg u. Eve Förschl, hrsg., *Nationalgalerie Berlin: Das XIX. Jahrhundert, Katalog der Ausgestellten Werke* (Berlin, 2002), Peter-Klaus Schuster, hrsg., *Die Alte Nationalgalerie* (Berlin, 2003).
- 2) 古代ギリシア彫刻を所蔵する「古美術館」、古代エジプト美術の「新美術館」、イタリア・ルネサンスと17世紀オランダ美術を中心とした「カイザー・フリードリヒ美術館（現在はボーデ美術館）」、19世紀ドイツ美術の「ナショナル・ギャラリー」、中近東・古代ギリシア/ローマ・イスラム・東アジア・民俗学それぞれの蒐集館を内包する「ベルガモン博物館」といった美術館/博物館群の設立は、美術史、考古学、エジプト学、オリエントと東洋の文化史など19世紀の学問の発展の成果であるだけでなく、美術館の文化機能の重要性を認識させる要因となった。
- 3) ハンス・ベルティングは、中世に実現できなかったケルン大聖堂の完成は、ドイツ新帝国成立の象徴であったと指摘している。ゴシックとロマン主義が「民族」と関連することによって愛国主義へと導いた一つの例である。Hans Belting, *Die Deutschen und ihre Kunst: Ein schwieriges Erbe*, München, 1992 (仲間裕子訳『ドイツ人とドイツ美術 やっかいな遺産』, 晃洋書房, 1998年)。
- 4) Bernhard Maaz, p.14.
- 5) フリーズに関しては, Moritz Wullen, *Die Deutschen sind im Treppenhaus: Der Fries Otto Geyers in der Alten Nationalgalerie* (Berlin, 2001) が詳細である。その特色を永遠, 古典的, 明解, 誠実, 敬虔, ドイツ的というキーワードから解釈している。
- 6) Thomas Gaetgens, p.75.
- 7) Angelika Wesenberg u. Eve Förschl, hrsg., p.95.

- 8) Barbara Paul, 1993.
- 9) Paul O. Rave, p.56.
- 10) Barbara Paul, p.90.
- 11) Sabine Beneke, p.65.
- 12) Andrea Bärnreuther u. P-K. Schuster, hrsg., *Das XX. Jahrhundert: Kunst, Kultur, Politik und Gesellschaft in Deutschland*, Köln, 1999.
- 13) Julius Meier-Graete, *Der Fall Böcklin und Die Lehr von den Einheiten*, Stuttgart, 1905, p.270.
Henry Thode, *Böcklin und Thoma*, Heidelberg, 1905, p.40
- 14) Angelika Wesenberg, “Impressionismus und Deutsche Jahrhundert-Ausstellung Berlin 1906”, in: *Manet bis Van Gogh: Hugo von Tschudi und der Kampf um die Moderne*, München u. New York, 1996, p.365
- 15) Sabine Beneke, p.88.
- 16) *ibid.*, p.105.
- 17) Roland März, hrsg., *Expressionisten: Die Avantgarde in Deutschland 1905-1920* (Berlin, 1986), p.77.
- 18) *Ausstellung Deutscher Kunst aus der Zeit von 1775-1875 in der Königlichen Nationalgalerie Berlin 1906* (München, 1906) 本論で使用した他の多くの資料同様、図書館での閲覧が許されているのみであり、入手困難であることも訳出の理由のひとつである。
- 19) *ibid.*p.XV.
- 20) *ibid.*p.XXI.
- 21) *ibid.*p.XXXVI.
- 22) Helmut Börsch-Supan, *Die Deutsche Malerei von Anton Graff bis Hans von Marées, 1760-1870* (München, 1989), p.13.
- 23) *Ausstellung Deutscher Kunst aus der Zeit von 1775-1875 in der Königlichen Nationalgalerie Berlin 1906*, p.VIII.
- 24) Klaus Wolbert, “Die Wiederentdeckung in deutschen Imperialismus”, in: Werner Hofmann, hrsg., *Caspar David Friedrich und die deutsche Nachwelt*, 1974, p.35.
- 25) Cornelius Gurlitt, *Die deutsche Kunst des Neunzehnten Jahrhunderts-Ihre Ziele und Thaten* (Berlin, 1899), p.140.
- 26) Klaus Wolbert, p.46ff.
- 27) 出展されたフリードリヒの作品は：Der Regenbogen, Klosterruine Eldena, Hochgebirge, Friedrich in seinem Atelier zu Dresden, Die Lebensstufenとなっている。*Offizieller Katalog der Ausstellung von Werken Deutscher Landschaften des 19.Jahrhunderts* (Berlin, 1905), p.12.
- 28) Angelika Wesenberg, p.367.
- 29) ヴォルベルトによると素描は約20点展示されていた。Klaus Wolbert, p.36.
- 30) *Ausstellung Deutscher Kunst aus der Zeit von 1775-1875 in der Königlichen Nationalgalerie Berlin 1906*, p.XXVII.
- 31) Will Grohmann, *Wassily Kandinsky: Life and Work* (New York), p.84.
- 32) Woldemar von Seidlitz, p.51.
- 33) Ferdinand Laban, “Die Deutsch Jahrhundert-Ausstellung”, *Die Kunst für Alle*, XXI 13, 1906, p.289. 展示作品数はラバンの誤りだと思われる。
- 34) スウェーデンの名誉領事でもあった銀行家のヴィルヘルム・ヴァーゲナーは、遺言によって1861年に自らのコレクション262点をプロイセン王に寄贈し、これがナショナル・ギャラリーの設立へと動いた。
- 35) Angelika Wesenberg, p.364.
- 36) Klaus Wolbert, p.36.
- 37) Andreas Aubert, *Caspar David Friedrich “Gott, Freiheit, Vaterland”*, Vorwort von G.J.Kern (Berlin, 1915), p.IIIff.
- 38) Ludwig Justi, *Kaspar David Friedrich* (Berlin, 1921), p.32.
- 39) クルト・ヴィンクラーは、ユスティがイタリヤとフランスの形態美に対してドイツは魂の表現であるという当時の美術史研究に賛同し、内面性 (Innerlichkeit) へ傾倒する基本をつくったという。Kurt Winkler, “Ludwig Justis Konzept des Gegenwartsmuseums zwischen Avangarde und nationaler Repräsentation”, in: C.Ruckert u. S. Kuhrau, hrsg., p.77.
- 40) Werner Hofmann, hrsg., *Caspar David Friedrich und die deutsche Nachwelt*, 1974, p.7.

- 41) Werner Hofmann, hrsg., *Caspar David Friedrich-Kunst um 1800* (München, Hamburg), p.162. ほぼ20年後に《榿の木の僧院》のモデルとなったエルデナの僧院（グライフスヴァルト）を訪れたフリードリヒ・ヴィルヘルム4世は、そのあまりに放置された荒廃ぶりに憤慨し、改善と保護を命じたという。Michael Lissok, *Klosterruine Eldena, Greifswald* (Regensburg, 1997), pp.27-30.
- 42) Angelika Wesenberg u. Eva Förschl, hrsg., p.15.

出典

- 図1 図3 Peter-Klaus Schuster, hrsg., *Die Alte Nationalgalerie*, Berlin, 2003
- 図4 , 図5 C.Rückert u. S.Kuhrau, hrsg., *Der Deutschen Kunst..., Nationalgalerie und Nationale Identität 1879-1998*, Leipzig, 1998
- 図6 , 図7 Helmut Börsch-Supan, *Caspar David Friedrich*, München, 1990

Die Nationalgalerie, Berlin Nationalismus und Friedrich-Rezeption.

NAKAMA Yuko *

Die Deutsche Jahrhundert-Ausstellung ist im allgemeinen als diejenige bekannt, die den deutschen Romantiker Caspar David Friederich <wiederentdeckte>. Weil aber die Nationalgalerie, wo sie stattfand, als "Apparat" der preussischen Hegemonie und des "Rituals" funktionierte, müsste die Bedeutung der Ausstellung von der Rezeptionsgeschichte des Künstlers her betrachtet werden. Die Ausstellung spielte zwar die Rolle eines größten Mediums, indem sie, auf den einige Jahre gebrauchten gründlichen Untersuchungen fußend, unzählige Kunstwerke der Öffentlichkeit zugänglich machte. Es gelang den Deutschen, die keine unumstrittene Kunstgeschichte wie Frankreich besaß, durch diese staatliche Veranstaltung die Normen der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts zu stiften. Der Autor des ausführlichen Katalogs behandelte Friedrich als Maler der "Licht und Atmosphäre", um die dem internationalen Niveau nicht nachstehende Qualität der deutschen Kunst überhaupt am Beispiel der Modernität dieser Landschaftsmalerei nachzuweisen. Eine solche vergleichende Methode liegt nicht in der Natur der Sache: sie war in Wahrheit nichts anderes als unsichere Suche nach der Identität der eigenen Kunst, die der des Volkes entsprach; man entdeckte in Friedrich gerade das Gesuchte, was die beiden befriedigte: die deutsche Innerlichkeit. So bahnte die Jahrhundert-Ausstellung wider Willen des modernistisch gesinnten Museumsleiters, Hugo von Tschudis, auch im Bereich der Kunst, den Weg zum Nationalismus. Genau besehen ist die sogenannte <Wiederentdeckung von Friedrich> nur ein Mythos, der auf der Suche nach der falschen Identität erdichtet wurde. Gegen solche Mythologisierung wird hier versucht, an Hand der betreffenden geschichtlichen Materialien dem <unglücklichen> Wandelprozess der Friedrich-Rezeption von der am Leitfaden des französischen Impressionismus ausgeführten ästhetischen Werkanalyse zur <chauvinistischen> Interpretation genau zu folgen, damit die "Politik" und Problematik der Kunstrezeption angezeigt werde.

* Professor, Faculty of Social Sciences, Ritsumeikan University