

Die Kunstanschauung von Julius Meier-Graefe : Anhand des Vorworts der Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst

野村, 優子
九州大学大学院人文科学府

<https://doi.org/10.15017/1669311>

出版情報 : 九州ドイツ文学. 29, pp.15-28, 2015-10-30. VEREIN FÜR GERMANISTIK-KYUSHU
バージョン :
権利関係 :



ユーリウス・マイアー＝グレーフェの芸術観

『近代芸術発展史』序文を手がかりとして

野村優子

序

20世紀初頭のベルリンで活躍したドイツ人美術史家ユーリウス・マイアー＝グレーフェ (Julius Meier-Graefe, 1867-1935) によって1904年に上梓された『近代芸術発展史』¹⁾は、出版後瞬く間に評判となり、芸術を志す若者の必携の書としてドイツ国内外で広く愛読されたにもかかわらず、時の経過とともにその重要性は失われ、ついには著者の名前とともに顧みられなくなってしまった。それは今日でも屢々引き合いに出される同時代の美術史家ハインリヒ・ヴェルフリン (Heinrich Wölfflin, 1864-1945) とその著書『美術史の基礎概念』²⁾とは、鮮やかな対照をなしている。しかし、国粋主義の嵐が美術界へも及びつつあった当時のドイツにおいて、フランス美術の優位性を主張し、印象主義やポスト印象主義を初めて本格的にドイツへと紹介したマイアー＝グレーフェの功績は、評価を受けて然るべきではないだろうか。

『近代芸術発展史』は今日一般的に、19世紀後半のフランスに台頭した印象主義やポスト印象主義の案内書として理解されている。だが、本論考で取り扱う序文や、第一章に挿入された短い節「ドイツ芸術」を一読すればすぐに判るとおり、この書はそういった概説的な内容を越え、フランスに対するドイツ芸術の独自性の問題や、ドイツ芸術界における国粋主義対国際主義の問題など、当時のドイツ文化、延いてはドイツ社会を考えるうえでの重要な諸テーマを含んでいる。1912年のミュンヘンでカンディンスキーとともに年刊誌『青騎士』を創刊したフランツ・マルクは、その冒頭に掲げた論文「精神的な財宝」の中でマイアー＝グレーフェの名を挙げ、彼の美術批評を「祖国に新しい純粋に精神的な財宝を贈る」行為だと讃えながらも、その気高い行為が国民に理解されることなく逆に怒りと憤激を買い、世間から葬り去られようとしている現状を嘆く。³⁾ このマルクの言葉は決して誇張ではない。事実、フランス近代美術の伝道者的役割を担い、国際主義の立場をとるマイアー＝グレーフェは、熱狂的な信奉者を集める一方、その論に強く反発する人々をより多く生み出していた。印象主義を契機に巻き起こり、ドイツ芸術界を二分したこの近代美術論争における彼の立ち位置を、現代のドイツ人美術史家ハンス・ベルティング (Hans Belting, 1935-) は、「マイアー＝グレーフェはこの論争の主役であり、その犠牲として非難を一身に集めた」と記し、その理由を「当時の論争は、コスモポリタニズムやユダヤ人に対する憤懣のはけ口となったからである」⁴⁾と説明している。国粋主義を掲げる保守陣営にしてみれば、フランス近代絵画を受け入れることはドイツ芸術の中にあるドイツ的特性を失うこ

とに他ならず、それはドイツ芸術の死を意味していた。こうした国民感情の高まりはマイアー＝グレーフェらの動きを封じ、ついには、彼と同じくフランス近代絵画を積極的に紹介してきたベルリン王立美術館の二代目館長フーゴ・フォン・チューディ (Hugo von Tschudi, 1851-1911)⁵⁾ を辞任へと追い込んだのである。

以上のような時代背景を考えれば、マイアー＝グレーフェが『近代芸術発展史』の序文において、ドイツ国民の眼をフランス近代絵画へ開くことを第一義としつつ、他方で彼らの愛国心を逆なでしないよう配慮したであろうと推察される。そこで本論考の第一章では、版を重ね大幅な改定が繰り返されようとも、常に『近代芸術発展史』の巻頭に留まり続けた序文に注目し、そこに凝縮されたマイアー＝グレーフェの芸術観を読み解き、本書の副題「新しい美学への寄与としての造形芸術の比較観察」にも示されている、新しい芸術鑑賞のあり方とは何かを探る。続く第二章では、第二版からは削除された節「ドイツ芸術」を取り上げ、マイアー＝グレーフェが語るドイツ芸術の特性とは如何なるものかを考察し、この節において保守的なドイツ国民にも納得がいくように、新しいドイツ芸術の進むべき道を提言していることを論じていきたい。

それでは本論へと移る前に、まず『近代芸術発展史』の執筆背景を確認しておく。ユーリウス・マイアー＝グレーフェは、1867年にルーマニア西部、ドイツ系移民が多く住むバナート地方で生を受け、古典語学者であったユダヤ系の祖父を持ちながらも、製鉄所所長として働く父の強い影響下にあり、始めは技術者となるべく工学を志した。ところが1890年にベルリンへ移住すると、その文化的な雰囲気魅了され、大学では専攻を変えて、歴史家ハインリヒ・フォン・トライチュケ (Heinrich von Treitschke, 1834-1896)、哲学者ゲオルク・ジンメル (Georg Simmel, 1858-1918)、美術史家ヘルマン・グリム (Herman Grimm, 1828-1901) らに学ぶこととなる。その間しだいに文学への関心も芽生え、二三の小説を執筆する傍ら、オットー・ユーリウス・ビーアバウム (Otto Julius Bierbaum, 1865-1910)、アウグスト・シュトリントベルク (August Strindberg, 1849-1912)、エトファルト・ムンヒ (Edvard Munch, 1863-1944) ら新進気鋭の芸術家たちと親交を結び、1894年に初めての美術批評となる「エトファルト・ムンヒの作品」Das Werk des Edvard Munch (1894) を公にして、翌年にはビーアバウムと共同で文芸雑誌『パン』Pan (1895-1900刊) を立ち上げた。芸術上に現れたあらゆる新しい傾向を提示する目的で作られ、後にユーгент・シュティールの機関誌となったこの雑誌に、事件が持ち上がったのは創刊後わずか一年目のことである。それは、マイアー＝グレーフェがパリから持ち帰ったトゥールーズ・ロートレックの石版画を、掲載するか否かに端を発している。この雑誌はドイツ美術の振興に奉仕すべきだと考えた保守的な共同編集者たちは、そもそも国外の絵を掲載することに懐疑的で、しかもこのように絵画の伝統から大きく外れた絵は到底受け入れられないと考え、最終的にはマイアー＝グレーフェとビーアバウムに退陣を迫った。新しい芸術の受け皿に乏しいベルリン芸術界に失望したマイアー＝グレーフェは、最新の美術傾向を求めるべくパリへと居を移し、雑誌編集やギャラリー経営に携わる一方⁶⁾、同時代美術への見識を深め、それらをまとめて19世紀美術を概観するという意欲を持って、世紀の変わり目となる1900年に

『近代芸術発展史』へと着手したのである。

シュトゥットガルトにあるユーリウス・ホフマン社から1904年に出版された『近代芸術発展史』は、判型として通常画集や写真集に使われるA4判が採用され、全三巻のうち本文のある一、二巻には木版画を主とした線描画が差し挟まれ、図版の要となる油彩画はすべて三巻に、精密な白黒写真を用いて250枚近く掲載されている。出版と前後してベルリンへと戻ったマイアー＝グレーフェは、ミュンヘンに出版社を立ち上げたばかりのラインハルト・ピーパー（Reinhard Piper, 1879-1953）と出会い、その後の著作をピーパー社から発行するうち、最新の美術傾向を盛り込んで『近代芸術発展史』を再版しようという計画が持ち上がった。この機会にマイアー＝グレーフェは、加筆だけでなく構成や文章自体にも大幅に手を加え、初版とは随分内容の異なる第二版が⁶1914年に出版され、以後この第二版に沿って版は重ねられていく。『近代芸術発展史』の内容を検討する前に、この論考では大幅な改訂が行われる前の初版のみを対象とすることを断っておきたい。本研究の見据える先には、この書が日本の印象主義やポスト印象主義受容にどのような意味を持ったのかという問いがあり、その観点によれば1910年頃に始まるその受容が第二版をもとにしているとは考えにくい。加えて、この本の愛読者であった木下柵太郎（1885-1945）⁷が以下に記したとおり、初版と第二版との違いは際立っていた。

其著『近世芸術発展史』は、一癖も二癖も有る文体の他に其本の体裁により、殊に其の豊富な挿絵によつて、我々わかき輩を鼓舞した。之に由つてロダンを知り、ルツソウを知り、セザンヌを知り、ワン・ゴッホを知つた。〔中略〕数年の後我々の自ら之を購求するを得るに至つた時、丸善の齎したものは予想外の別物であつた（それは一九一四年の改訂本の第一、第二巻であつた）。我々の失望に似た感情を受けたこと、後に伝訳するレオ・フォン・ケエニツヒの記すところと同じであつた。⁸

この初版は五章で構成されており、第一章「絵画をめぐる戦い」の中で近代へと至る絵画史の流れを時系列で追った後、第二章「近代絵画の四本の柱」では近代絵画を担う四本の柱としてマネ、セザンヌ、ドガ、ルノアールを挙げて印象主義作家論を展開する。第三章「フランスにおける色彩と構成」において、最新の美術傾向であるポスト印象主義にまで論が及んだ後、これまでフランス芸術中心だった話題を、第四章「ドイツにおける芸術」ではドイツ芸術へと転じ、同時代のドイツ人画家たちについての解説を加え、最終章「様式をめぐる戦い」に至っては、フランスとドイツ以外の国の美術活動へも眼を向けている。

一章 序文に記されたマイアー＝グレーフェの芸術観

18世紀にバウムガルテンが感性を扱う学問として「美学」を提唱し、カントが『判断力批判』によってその基礎を築いて以来、美や芸術を成立させるものは何かという議論は繰り返し戦わされてきた。それにもかかわらず、20世紀を迎えたマイアー＝グレーフェの時

代においても、芸術を評価する際の指針となるような「芸術の法則」Kunstgesetz が規定されることはなかった。マイアー＝グレーフェは『近代芸術発展史』の序文を以下のような文章から始めている。

この数世紀というもの芸術の法則の定立に悩まされ、認識の正しさすら実践的な美学を少しも促進せず、悪しき誘惑を押しとどめることもなければ、聖なるものを崇めようとする晴れやかな欲求をもたらすこともなかった。その法則は、正しく認識するものであったとしても、役には立たなかったのである。仮にその法則が簡潔で普遍妥当な形式に当てはめられようとするならば、創造にはいかなる天才も関与しなかっただろう。(V) [下線は執筆者による。以下同様]

何世紀にもわたり美学は「芸術の法則」とは何かを追い求め、ようやく見出されたかに思われた法則も、結局美学の促進に役立つようなものではなかった。マイアー＝グレーフェの考えによれば、その法則に従えば芸術足りうるといような形式があるとするならば、そこに「創造」Schöpfung の介入する余地はなくなり、結果として天才も存在しなくなる。つまり「芸術の法則」を規定することは、芸術家をその法則で縛ることになり、彼の自由な創造性を奪う行為となりうるのである。マイアー＝グレーフェはこのことを憂慮し、本書の主眼はこのように徒労が多く成果の少ない「芸術の法則」を規定することにはないと宣言する。それでは何を提示しようというのか。続く文章の中にそのことが記されている。

芸術には比較観察を通じてしか個人的に近づくことはできない。誰彼が如何にこの法則を実現したか、他の者が別の方法によって犠牲を払ったり、付け足しをしたりして如何に目的へと近づいたか、それから再び後継者が第一のものを第二のものと合わせて如何に第三のものを作り出したか、こうしたことを観察することが、およそ学問なるものが芸術享受の感性を促しうる限りにおいて、我々に芸術を教え込むのである。(V)

マイアー＝グレーフェによれば、芸術すなわち造形芸術に近づく唯一の方法は、「比較観察」vergleichende Betrachtung である。ある芸術作品を創造した者とそれに続く者たちの類似と相違を観察することで、鑑賞者（読者）は芸術を味わうための感性を磨き、さらには芸術を理解する能力を養うことができる、と言うのである。この芸術作品の比較観察を通じて読者の感性を育成することが、本書の意図であると言えよう。また、ここに記された第一の創造者とその後継者たちの例から、マイアー＝グレーフェの考える芸術史の発展とは如何なるものかを読み取ることも可能である。彼の考える芸術史の発展とは、古い価値を否定し破壊した上に成り立つような単純な展開ではなく、古い価値を保ったまま、新しい価値が生まれ前進し、それらを後から来る者が統合してさらなる展開を示すという弁証法的な営みのことであった。彼が序文の後半部分で「これまでに芸術が創造したものはす

べて保持されている。かつて高みに登りつめたもので転落するものはない。それは姿を変え、姿を消し、新しい形式を受容したり、新しい価値と結びつけられたりするが、決して失われなどしない」(VI f.) と述べるように、作品の表面上に現れるものは時代の流行とともに姿を変えてしまうが、優れた芸術作品には不変なものが内在しており、それは失われることなく芸術の核となって受け継がれていく。普段隠れていながら、それでも常に芸術作品に内在し保たれ続けているこの不滅なものを、マイアー＝グレーフェは「隠れた生の要素」(VII) と名づけ、『近代芸術発展史』を通じてこれを追求することで、「我々の内にある最良のもの、我々の種が不滅であること」(VII) を証明し、「芸術の力が存続しているという法則」(VII) を導き出そうとしている。

マイアー＝グレーフェがこの書の副題として「新しい美学への寄与としての造形芸術の比較観察」と掲げたように、この「隠れた生の要素」を導き出すための研究手段として採用した「比較観察」にこそ、目を向ける必要があるだろう。ここで「観察」と翻訳した〈Betrachtung〉には「考察」という訳語をあてることもできる。しかし、マイアー＝グレーフェは同じ序文の中で以下のように眼の役割を重視し、視線が捉えた芸術を眼で理解する必要があると唱えている。

我々の視線に芸術だと思われるものが芸術と見なされる限りは、眼は自身の役割に対して威厳を示し、理解することを学ばなければならない。しかし、我々ドイツ人は芸術を観察するのではなく、思考するという誤りを犯している。我々は芸術から魂を吹き込ませる代わりに、芸術の中に自身の魂を持ち込み、作品解釈の欲求がひどく安易な満足を得さえすれば、我々が誰に付き従っているかは気にも留めない。(Vf.)

加えてこの文章の中で「観察する」betrachten の対語として「思考する」denken を使用し、感性的活動と知的活動を区別していることから、ここでは〈Betrachtung〉の訳語として眼特有の行為である「観察」を用いる方が妥当であろう。このように芸術を可視的表現と見なし、その表現が顕在化した様式を研究対象とする方向へと美術史研究が大きく転換したのは19世紀中頃のことである。ヤーコプ・ブルクハルト (Jacob Burckhardt, 1818-1897)⁹⁾ によって開かれたこの方法論を、さらに推し進めたヴェルフリンやアロイス・リーグル (Alois Riegl, 1858-1905)¹⁰⁾ と同じ世代にマイアー＝グレーフェは属していた。彼らにより、作品の意味内容に重きを置き、画家の生涯や逸話を並べるといった従来の美術史研究は否定され、視覚的に現れた形式を分析する様式史としての美術史が確立したのである。したがって、マイアー＝グレーフェが美術を理解する際に「眼」を重視したことも、芸術家の名前の羅列を避け、個々の画家たちを視覚的に現れた性質によって比較検討したことも、時代の潮流に沿っていると了解できる。しかしながら、作品に顕在化したものを眼で享受するという感性的な芸術鑑賞は、当時のドイツ人にとって馴染みないものであった。マイアー＝グレーフェはドイツ人の芸術鑑賞の態度を、作品を眼で「観察する」のではなく、頭で「思考する」と批判し、彼らは作品から「魂を吹き込ませる」beseeelen lassen とい

う芸術が持つ本来の効果を受け取ることなく、作品の中に自分たちの「魂」Seele を持ち込み、常に意味内容を追い求めるといふ誤りを犯していることを指摘する。要するにドイツ人は芸術鑑賞の際に、そこに何が描かれているのかばかりに気を取られ、眼前に現れた作品を見えるがままに味わい尽くすことなく、自己の外側から入ってくる新たな魂、換言すれば、新たな精神を得るといふ好機を逸しているのである。しかも彼らは、この芸術本来の効果を犠牲にしてまで作品の解釈を得たいと望んだにもかかわらず、それが少しでも満たされれば満足し、その解釈の根底にある様々な要因については見向きもしない。人々は衣食など日常的なものに向けるほどの関心すら、芸術に対しては持ち合わせていないのだとマイアー＝グレーフェは嘆く。彼には、「新しい帆が常に物質主義を増大させる今日において、芸術は宗教や形而上学と同様に似たような運命に脅かされている、つまり、無用なものとして退けられている」(VI) ように思われ、芸術は今にも消え入りそうな状態に陥っている。あらゆるものに物質的な価値を求める現代の人々は、芸術にも同じような有用性を求めている。ところがマイアー＝グレーフェの考える芸術の有用性とは次のようなものだった。

我々は最高の欲望を得るために至高の喜びとして芸術を必要とする。それは最高の情熱であり、この唯一の情熱を満たすことは感性を鈍くするのではなくより良くするのであり、我々の高貴な部分をより良くすることによって、人間全体、人種全体を陶冶する。我々は犠牲を伴わず没頭することができる場、我々の内に留まる感動がごとく流れて行くことのできる場を必要としている。なぜならばそうした感動が絶えずより力強くなって我々に戻ってくるからである。(VI)

芸術には至高の喜びや情熱となりうる力があると彼は考える。芸術を味わい感性を磨くことは、人間の高貴な部分、すなわち精神を高めることに他ならず、延いては人間、人種全体を育成することとなる。人は芸術作品と対峙することによって感動を内から外、外から内へと循環させ、その循環する間に強まった感動を再び自身の内に取り込むことで高次の精神を手にすることができる。これこそマイアー＝グレーフェの思い描く芸術の有用性であった。即物的な価値観に染まってしまった現代の人々の精神を気高い方向へと導くには、芸術を以てするより他はなく、芸術の真の力を得ようとするならば、芸術を「思考する」のではなく、「見る」という感覚、すなわち感性を磨かなくてはならない。ドイツ国民にこの新しい芸術鑑賞のあり方を提示し、これから展開する印象主義やポスト印象主義の絵画論を読者が受け入れ易くなるよう、マイアー＝グレーフェはこの序文を書いたのである。

二章 新しいドイツ芸術のための提言

この書がパリで執筆されたとはいえ、読者としてマイアー＝グレーフェの念頭にあったのは、序文からも明らかなようにドイツ国民である。ベルリン芸術界の保守的な面を知り、

パリへ移り住んだ後も、フランスの後塵を拝するドイツの文化状況を打破したいという思いが彼から去ることはなかった。そのため『近代芸術発展史』の中でも、近代芸術の本流であるフランス芸術を中心に据えながら、随所にドイツ芸術をフランス芸術と対峙させ、ドイツ芸術の憂うべき現状を浮き彫りにしている。その『近代芸術発展史』第一章の中に、前後の文脈とは関係なく、孤立した形で「ドイツ芸術」という節が設けられている。執筆者のドイツ芸術観が伺える非常に興味深いこの箇所は、第二版以降削除されているだけに一層重要だと思われる。1914年の再版に際し、ドイツ民族を否定しかねないその際どい内容によって、削除を余儀なくされたのであろう。この節では序文で示されたドイツ人の芸術鑑賞のあり方に代わり、ドイツ人の芸術的特性が主要なテーマとなっている。

ドイツでは18世紀においてフランス人に依存したつげが回ってきていた。デューラーの時代からドイツではドイツ人画家を一人も輩出してこなかったし、またこの全盛期でさえも、ドイツ芸術の本質は常に絵画的種類のものよりも線的種類のものの中に多く現れてきた。ドイツはゲルマンの伝統を純粹に保ち、ルネサンスのイタリア人の影響をほとんど気づかせない唯一の国であった。他のあらゆるゲルマンの国々が、その最も優れた芸術家たちにおいてイタリアと取り組み、フランドルもオランダもイタリアから受容し、また、その逆も行われたのに対し、ドイツはそれにほとんど関与していない。17世紀の政治的状況、もっぱら30年戦争による荒廃が、この極めて有益な芸術的達成への参加や、17世紀およびさらに続く世紀を費やす、国々による芸術的衝動の民族大移動への参加を妨げることはなかったが、それは他国よりも脆弱であった。他の国々も戦争の災厄を経験した。それどころか、我々は極めて深く政治的に没落した時代において、もっとも優れた画家たちを生み出した民族を見てきた。我々のもっとも偉大な詩人たちは歴史の一番暗い時期に創作をした。芸術において我々が同じことをしなかったのは、我々の天才に絵画的衝動が欠けたことに起因している。ドイツ人は音楽家であり、詩人であって、まったく画家ではない。(70)

フランスの新古典主義の影響のもと歩みを進めたドイツ近代芸術は、その画風がアカデミーを通じて固定されてしまい、その後新たに起こる潮流に反応できなくなっていた。そして19世紀の後半になると、国粋主義の側面からドイツ固有の芸術を求める声が上がリ、その象徴としてデューラーが担ぎ出されていたのである。偉大なドイツの人物像を強調し、熱気を帯びていくその論調に対しマイアー＝グレーフェは、ドイツは歴史的にみて画家を生み出してこなかったと冷や水を浴びせる。北方ルネサンスを代表するデューラーを輩出しているながら、ドイツには画家がいなかったとする背景には、彼の芸術史観が大きく作用している。絵画の歴史を「線的」*zeichnerisch*なものから「絵画的」*malerisch*なものへと発展する歴史だと捉える彼にとって、「線的」描写の画家であるデューラーは「素描家」*Zeichner*であって「画家」*Malер*ではない。その意味において、ドイツで画家と呼ばれてきた人々は押し並べて素描家であり、いわゆる画家ではないのである。ドイツ美術の最盛期

である16世紀のデューラーたちの時代を終えると、次のドイツでの興隆は18世紀の新古典主義を待つこととなり、その間の17世紀には目立った芸術活動が行われていない。もちろんその原因として、30年戦争(1618-48)により政治的・社会的に弱体化していたということが挙げられる。しかし、マイアー＝グレーフェが述べるように、同じ戦災を被ったゲルマンの国であるフランドルやオランダは、この暗黒期においてさえ、ルーベンスやレンブラントといった芸術史上最も偉大な画家を生み出している。ドイツとこれらの国々との違いは何によるものであろうか。マイアー＝グレーフェの考えでは、それはイタリアの影響を受けたか否かによる。この時期、イタリアと取り組んだということは、バロック様式を受容したということに他ならない。バロック絵画の特徴は、カラヴァッジオの絵画に象徴されるように、対象を背景から浮かび上がらせるため、線と輪郭を放棄し、光と色を重視して、視覚に現れるがままの表現を目指したことにある。つまり「線的」表現から「絵画的」表現へと移行したことによりバロック様式では自由な感情表現が可能となって、ルーベンスの画に見るような流動的な躍動感を獲得したのであった。マイアー＝グレーフェは、ドイツでもバッハに代表される音楽や、詩や演劇といった文芸方面ではバロック様式が実を結んでいるのに対し、絵画において何の成果も見られないのは、ドイツ人には「絵画的」表現への衝動が欠けているからだとしている。線と輪郭を排したバロック様式の表現自体がドイツ人の資質にそぐわなかったのである。

論を次へと進める前に、「ドイツ芸術」の節の中で重要な論点となっている「線的」なものとは「絵画的」なものについて整理しておきたい。これらは美術史において様式を把握する際の対概念であり、ヴェルフリンの名著『美術史の基礎概念』において明確に定義づけられている。この書によれば、「線的様式は線で見ることであり、絵画的様式は量塊で見ることである」。「線で見ると」線的様式では、物の感じや美は輪郭において求められる一方、「量塊で見ると」絵画的様式では、輪郭への関心は薄れ、物は「斑点現象」(Fleckenerscheinungen)として捉えられる。さらに両様式の違いは、「線の見方が形と形の間で明確に区別されるのに対し、絵画的視線は反対に物全体の上を通り過ぎていくその動きに注目している」ことにあり、よって線的表現は物を「あるがままに」表し、絵画的表現は物を「あるように見えるように」表すのである。この意味で線的表現は「客観的」であり、絵画的表現は「主観的」であるとされている。16世紀において「線的」であった西洋絵画は、17世紀に入ると「絵画的」なものへと発展していった。¹¹⁾ この節で話題となるドイツ芸術の特性は、もちろん「線的」傾向を持っていた。

ドイツ芸術はゴシック様式の先へと決して至らなかった。ドイツ芸術の極めて貴重で固有な特性は、ゴシック様式の形式が倒壊した後もなお、ゴシック様式のままであったことにある。つまりその特性とは、平面によってではなく、輪郭によって効果を及ぼしている。デューラーが木版画において最も際立つように、ドイツの芸術作品は木版画において最上の楽しみが得られる。〔中略〕伝統的に線的なものはドイツ人に保たれ、その経過において線的特質を示し、絵画的特質を示すのでは決してない。(71)

マイアー＝グレーフェによれば、ドイツ芸術は、ゴシック芸術の特性である「輪郭」Umriß、換言すれば「線的」なものによる表現を何世紀にも渡って保持し続け、ゴシックに代わりイタリアの新様式であるルネサンス、そしてバロックが、スペイン、フランス、フランドルへと伝播し、西洋絵画が「線的」なものから「絵画的」なものへと発展していったのに反し、ドイツ人画家たちの本領は常に線で構成される「木版画」Holzschnittにおいて発揮されてきた。デューラーの代表的木版画《ヨハネの黙示録》が、彼の油彩画を越えるほどの評価を得ているのも、このことを物語っている。マイアー＝グレーフェは、当時すでに名声を得ていたアドルフ・フォン・メンツェル（Adolph von Menzel, 1815-1905）¹²⁾ やハンス・トーマ（Hans Thoma, 1839-1924）¹³⁾ ら同時代のドイツ人画家たちの名を挙げ、彼らの「線的」傾向を以下のように強調している。

彼らは素描家である。〔中略〕彼らを画家と見なすとしたら、彼らに對しまったくの不正を働くことになるだろう。画家として彼らは時代遅れで、四流のランクにいるフランス人やオランダ人より劣っている。彼らの絵の前で不快さを払いのけることはできない。(72)

この発言は、「画家」としてドイツ人は他国民に劣ると断言しているように思われるが、マイアー＝グレーフェはドイツ芸術の「線的」傾向を全面的に否定しているのではない。なぜなら、メンツェルの「線的」画業である鉛筆画は、「たとえ彼の油彩画がいかに文化史的に興味深くとも、メンツェルについてより多くを語る」(72)としているし、歴史書『フリードリヒ大王伝』Geschichte Friedrichs des Großen (1842)に寄せた彼の挿絵を「不朽の作品」(72)として、「同じ題材を扱った絵画よりさらに強力な効果をもつ」(72)と賞讃しているからだ。しかしながら、芸術の歴史を発展史として捉えるマイアー＝グレーフェが、「絵画的」なものを「線的」なものより上位に置くことは明らかである。「絵画的」なものが「線的」なものより如何なる点で勝るのか、彼はそのことをルーヴル美術館が所蔵するルネサンス期のフランス人画家ジャン・クルーエ（Jean Clouet, 1480-1541）とイタリア人画家ティツィアーノ（Tiziano Vecellio, 1490頃-1576）による二枚の油彩画《フランソワ一世の肖像》を例に、以下のように説明している。

両者とも同様に感銘を与えるにもかかわらず、クルーエとティツィアーノのフランソワ一世のどちらに軍配を上げるか躊躇することはできない。ルーヴルにあるティツィアーノのフランソワ一世の肖像にまっすぐ差し込まれている絵画的なものは、あまりに魅惑的で、その見事な華麗さにおいて限りなく人間的であり、偉大さの表現を到達させている手段において遥かに自然であるため、我々にはそれがより身近に思われるだけでなく、より立派に思われる。クルーエにおける偉大さはむしろその重要な慣例がそうさせているのであり、ティツィアーノの偉大さは芸術家の圧倒的な個性なのである。(71)

マイアー＝グレーフェがここに挙げた二人の画家は同時代に生き、同じ人物を描きながらも、その表現には大きな開きがある。彼らの画を区別しているものこそ、ティツィアーノの《フランソワ一世の肖像》に見られる「絵画的」なものであった。イタリア絵画が生み出したこの「絵画的」なものは段階的に北上し、やがてヨーロッパ全土へと広まっていく。マイアー＝グレーフェは、この南北を隔てる絵画表現の相違を眼に見える形で示すため、同じルネサンス期に属しながらも、すでに「絵画的」なものが現れているイタリアのティツィアーノと、それがまだ現れず「線的」なものに留まっているフランスのクルーエを引き合いに出したのである。「線的」なものによって描かれたクルーエの肖像画が偉大に見えるのは、慣例に沿った描き方がそうさせているためであり、ティツィアーノのもて見られる芸術家の個性が発露したものと大いに異なる。マイアー＝グレーフェによれば、このように芸術家の個性を表出することが絵画においては重要であり、それを可能とするのが「絵画的」なものであった。その「絵画的」表現ゆえに、ティツィアーノの肖像画はクルーエのものより人間的かつ自然なものであり、親近感を抱かせながらもその偉大さを損なうことがないという魅惑的な絵となっているのである。

このような「絵画的」表現を、マイアー＝グレーフェは今日のドイツ人画家たちにも求めている。「ドイツは17世紀に仕損なった、イタリア絵画および他国の絵画との取り組みを、19世紀に取り戻した」(73)と語る今こそ、ドイツ芸術にも「絵画的」なものを受け入れ、新たな発展を目指すべき時が来た。17世紀に出遅れたという不利な条件をマイアー＝グレーフェは、「我々にドイツ生粋の伝統がまだ残されているのはこの遅れのおかげであり、それが我々をイギリスやフランスから区別している」(73)と肯定的に捉え、フランス絵画やイギリス絵画が17世紀に取り組みざるを得なかったイタリア絵画との対決を経験しなかったゆえに、「ドイツ生粋の伝統」urdeutsche Tradition が保たれていると考える。「フランスもイギリスも独自の芸術を持たないが、独自の絵画を持つ。[中略]我々ドイツ人はドイツ絵画を持たないが、今もなお独自の芸術を持つ」(73f.)と彼が言うのは極論のようでいて、今日の絵画を眺める際にフランス的、イギリス的と判断することは容易であるものの、その中に「フランス生粋のもの」Urfranzösisches (73) や「イギリス生粋のもの」Urenglisches (73) はなく、そこにはイタリア絵画やフランドル絵画、あるいはオランダ絵画から受容した融合物があるばかりだということに気づかされる。マイアー＝グレーフェが、フランスやイギリスにはなく、ドイツにはあると言う「独自の芸術」eigene Kunst とは、その国に根差し受け継がれて来た固有の特性を指している。フランスとイギリスは、イタリア絵画を受け入れ融合させたことにより、「独自の絵画」eigene Malerei を生み出した反面、伝統となりうるようなフランス的、イギリス的と呼ぶに値する特性を持つには至らなかった。一方ドイツは、美術に遅れた国であったゆえに、いまだドイツ的要素を保持しており、これを元手に新しい絵画を築くことが可能なのではないかとマイアー＝グレーフェは同時代の芸術活動に期待をかけている。しかし、その場合に問題となるのは、この現代社会に適応した芸術をいかに創造するかということである。ここで彼が手本にすべきと考えたのは、芸術の先進国となって久しいフランスであった。彼はフランス芸術が他の

ものを取り込む才能を比喩的に次のように表現している。

確かにフランス絵画はいくらか若いものではあるが、それでももう十分に古い。それなのに彼らの伝統にがらくたのようなものがまったく付着していないのはどうしてだろうか。なぜフランスは常に現代的で、ドイツは常に時代遅れなのか…。なぜならフランスが、その活力がまだ若く、融合が自然であり、単純な自然的衝動が行う求婚の途上で可能となったような時に、機会を逃さず他者と必要な情事を結んだのに対して、我々と言え、あまりにも長く独身に留まってしまっていたからである。(74)

ドイツが伝統の殻に閉じ籠っている間に、フランス絵画は他者との契りを結び、その刺激によって古いものを新しいものへと代謝させてきた。だからこそフランス絵画は常に現代的であり続けることができたのである。かつては「フランス絵画」というひとつの統一体として、例えば「バロック様式」のようにひとつの様式を受け入れてきたフランスも、今では画家の個性に合わせ、例えばマネはスペインから、ドガは日本から、ゴーギャンはタヒチからという具合に、多彩な受容を実現している。他国との交流が盛んとなった今、ドイツも他者と積極的に交わり、国粋主義に陥らず絵画の国際化を図るべきだという、新しいドイツ芸術へ向けてのマイアー＝グレーフェの提言が、この「ドイツ芸術」という節には記されている。

結

本論考では『近代芸術発展史』の序文と「ドイツ芸術」の節を手がかりに、ユーリウス・マイアー＝グレーフェの芸術観について考察を重ねてきた。どちらの文章も、美術面では他国に遅れを取っていると言わざるを得ないドイツ国民に宛てられ、前者では力点を芸術作品の「鑑賞」に置き、後者では芸術作品の「創造」に置いて、鑑賞者と芸術家の双方に新しい芸術と対峙する方法を示そうとしている。彼はドイツ国民に根強い国粋主義が、印象主義やポスト印象主義などの新しい芸術の受け入れを妨げていることを熟知しており、これに真っ向から立ち向かうよりも、彼らが納得いくような内容を盛り込みつつ論を展開した方が効果的だと考えた。だからこそ序文の中で、新しい芸術とは古い価値を保ったまま発展したものだとその持続性を強調し、ドイツ芸術の特性は、他の様式を受け入れようとも変わることなく保たれ続けると論じたのである。さらに「ドイツ芸術」の中で、ドイツは他国に出遅れた存在であったからこそ、他国にはない自国固有の芸術が保たれていると告げ、その固有なものを土台とすれば、ドイツの特性を失うことなく新しい芸術を創造することが可能となると、ドイツ芸術の未来に光を投げかけている。

注

- 1) Julius Meier-Graefe: *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst: vergleichende Betrachtungen der bildenden Künste, als Beitrag zu einer neuen Aesthetik*. Stuttgart: Verlag Julius Hoffmann 1904. 以下、『近代芸術発展史』からの引用はこの版により、引用の出典頁は本文中の引用末尾に記す。マイアー＝グレーフェに関する先行研究は少なく、日本では本書の完訳がないばかりか、先行研究として挙げる事ができるのも以下のものに限られる。①中村尚明「伝習の調停者マネ、近世人中の近世人たるセザンヌ — ユリウス・マイアー＝グレーフェと木下杢太郎：『絵画の約束』の背後に」、カタログ『セザンヌ展 — セザンヌと日本』、横浜美術館他、1999年、②太田喬夫「マイヤー・グレーフェとドイツの近代美術批評 — フォーマリズム批評の先駆者あるいは近代の古典主義者」、『美術フォーラム21』2号、2000年5月、③寺井紘子「ホーフマンスタールと美術批評家マイアー＝グレーフェ — 芸術と社会参加の問題をめぐって」、『オーストリア文学』24号、2008年3月、④池田祐子「『Dekorative Kunst』誌とユーゲントシュティール — マイアー＝グレーフェとムテジウスの視点から」、西川智之編『日本独文学会研究叢書103：世紀転換期ドイツ語圏の芸術誌の諸相』、2014年10月。
- 2) Heinrich Wölfflin: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*. München: Bruckmann 1915. ハイน์リヒ・ヴェルフリン (1864-1945)：スイスの美術史家。師であるブルクハルトの美術様式史研究を発展させ、主著『美術史の基礎概念』において、ルネサンスからバロックへと向かう様式の発展を、「線的なもの」と「絵画的なもの」、「平面」と「奥行」、「閉ざされた形式」と「開かれた形式」、「多数性」と「統一性」、「明瞭性」と「不明瞭性」の五つの対比によって説明した。
- 3) Franz Marc: *Geistige Güter*. In: Wassily Kandinsky, Franz Marc (Hrsg.): *Der Blaue Reiter*. München: Piper 1912, S.1-4.
- 4) Hans Belting: *Die Deutschen und ihre Kunst: Ein schwieriges Erbe*. München: C. H. Beck 1992. 引用箇所は以下の翻訳を参照した。ハンス・ベルティング著、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、44頁。
- 5) フーゴ・フォン・チューディ (Hugo von Tschudi, 1851-1911)：ドイツの美術史家。1896年から1908年までベルリン王立美術館の館長を務める。王立美術館の切妻部分には「ドイツ芸術に」DER DEUTSCHEN KUNST という銘文が掲げられており、この美術館はドイツ芸術に奉仕するため、そして同時代のドイツ美術作品を展示するために設立された。チューディは1899年にベルリンで結成された芸術家集団「ベルリン分離派」の活動を支援し、彼らの絵画とともに印象主義やポスト印象主義の絵画を美術館のために積極的に購入した。1906年にはマイアー＝グレーフェを協力者として、過去百年のドイツ美術を展覧するという壮大な企画「ドイツ美

術百年展』Jahrhundertausstellung deutscher Kunst を成功に導くも、その進歩的な姿勢がベルリン王立博物館の総監督ヴィルヘルム・フォン・ボーデ (Wilhelm von Bode, 1845-1929) およびドイツ皇帝ヴィルヘルム二世との衝突を招き、1908年にその職を追われた。

- 6) マイアー＝グレーフェはパリで活動する日本美術商ジークフリート・ビング (Siegfried Bing, 1838-1905) のもとでその商いを手伝ううち美術工芸に興味を持ち、1897年に応用美術を中心に据えた初の雑誌『装飾芸術』Dekorative Kunst を創刊し、1899年には自ら美術工芸品を扱う店「メゾン・モデルヌ」を開業した。彼の日本美術に対する高い関心はこの時養われたものだと思う。
- 7) 木下杢太郎 (1885-1945)：詩人・劇作家・医学者。東京帝国大学医科大学入学後、雑誌『明星』の同人として執筆活動を開始し、1909年頃から雑誌『スバル』を中心に美術批評を行った。1908年12月にはあらゆる分野の文化人が集う懇親会を立ち上げ、この会名をマイアー＝グレーフェの雑誌『パン』から取って「パンの会」と名づけた。
- 8) レオ・フォン・ケーニヒ著、木下杢太郎訳「ユリウス・マイエルグレエフェエの死」、『中央美術』復興第4年第34号、1936年5月 (『木下杢太郎全集 第21巻』、岩波書店、1982年、407-418頁)。
- 9) ヤーコブ・ブルクハルト (Jacob Burckhardt, 1818-1897)：スイスの歴史家・美術史家。ルネサンス文化研究により近代美術史・文化史の基礎を築き、その著書『チチェローネ』Cicerone (1855) において古代よりバロックに至る美術の発展を様式によって分析し、様式史としての美術史を開いた。
- 10) アロイス・リーグル (Alois Riegl, 1858-1905)：オーストリアの美術史家。ヴェルフリントとともにブルクハルトの様式史研究を推し進め、主著『末期ローマの美術工芸』Die Spätromische Kunstindustrie (1901) において、視覚形式としての美術様式史を論じた。また美術史を技術発展の歴史ではなく、各様式に内在する「芸術意志」Kunstwollen が現れ発展したものだとして主張し、ウィーン学派の礎を築いた。
- 11) Wölfflin: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, [Anm.2], S.20-26.
- 12) アドルフ・フォン・メンツェル (Adolph von Menzel, 1815-1905)：19世紀ドイツ写実主義を代表する画家。フリードリヒ大王時代の風俗を描いた油彩画や、工場労働者を描いた写実的な作品《鉄工場》(1875, ベルリン国立美術館蔵) で知られる。油彩画だけでなく木版画にも優れ、歴史家フランツ・クーグラー (Franz Kugler, 1808-1858) が著した『フリードリヒ大王伝』(1842) のための400点余りの挿絵は彼の名声を大いに高めた。
- 13) ハンス・トーマ (Hans Thoma, 1839-1924)：ミュンヘンを中心に活躍した画家。1899年以降カールスルーエ美術館の館長および附属美術大学の教授職にあり、クールベやバルビゾン派の影響を受けつつ、自然主義を代表する画家として穏健な風景画を描いた。

Die Kunstanschauung von Julius Meier-Graefe

Anhand des Vorworts der *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*

Yuko NOMURA

Obwohl die *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst* von Julius Meier-Graefe (1867-1935) nach der Veröffentlichung 1904 rasch eine hohe Reputation erlangte und als Handbuch der modernen Kunst eine breite Leserschaft im In- und Ausland gewann, verlor sie im Lauf der Zeit ihre Bedeutung und geriet zum Schluss mit ihrem Autor zusammen in Vergessenheit. Das steht im starken Kontrast zu seinem Zeitgenossen Heinrich Wölfflin und dessen Hauptwerk *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, das heute noch zitiert wird. Meier-Graefes Beitrag zur modernen Kunst ist zu unrecht aus dem Kanon gefallen, berücksichtigt man, dass er durch sein Buch, indem er Stellung gegen den damaligen Nationalismus bezieht und der französischen Kunst den Vorrang vor der deutschen gibt, eine wesentliche Rolle bei der Vermittlung des Impressionismus und Post-Impressionismus in Deutschland spielt. Dieser Artikel möchte anhand des Vorwortes und des Kapitels ‚Die deutsche Kunst‘ Meier-Graefes Kunstauffassung charakterisieren und zugleich zeigen, dass er für eine neue Kunstbetrachtung plädiert, die auch den Prozess des Kunstschaffens verändern sollte.

Im ersten Abschnitt der Arbeit soll veranschaulicht werden, dass Meier-Graefe es gleich im Vorwort ablehnt, Kunstgesetze aufzustellen und stattdessen für eine vergleichende Betrachtung der Kunst eintritt, womit er sich gegen die damalige Kunstwissenschaft positioniert. Indem man sich die Unterschiede zwischen einem stilbegründenden Werk und seinen Nachfolgern verdeutlicht, soll der Sinn für einen neuen Kunstgenusses ausgebildet werden. Meier-Graefe ist der Ansicht, dass die Deutschen an dem Irrtum leiden, Kunst zu denken, statt zu betrachten. Damit meint er, dass das Interesse sich zu sehr auf das Dargestellte konzentrierte, ohne die Art der Darstellung auf sich wirken zu lassen. Damit würde dem Kunstgenuss seine wichtigste Funktion abhanden kommen, nämlich sich von ihr ‚beseelen‘ zu lassen. Im Vorwort unternimmt Meier-Graefe somit den Versuch, den Deutschen einen anderen Weg der Kunstbetrachtung zu zeigen und dadurch ihre Augen für die neuen Kunstströmungen zu öffnen.

Im zweiten Abschnitt wird das Kapitel ‚Die deutsche Kunst‘ behandelt, welches jedoch ab der zweiten Auflage gestrichen wird. Meier-Graefe unterscheidet in diesem zwei Kunstformen: die *Zeichnerische* und die *Malerische*. Obwohl sich die europäische Kunstgeschichte vom Zeichnerischen (Linie und Umriss) zum Malerischen (Fläche und Farbe) hin entwickelt, bleibe die deutsche Kunst dem Zeichnerischen verhaftet. Zwar lehnt er die deutsche Tendenz nicht vollständig ab, fordert aber, dass diese, für ihn ‚urdeutsche‘ Tradition, als Basis der nationalen Kunst weiter entwickelt werden müsste. An seinen Ausführungen lässt sich Meier-Graefes Intention zeigen, letztlich der deutschen Kunst anhand französischer Ideale einen neuen Weg der Entwicklung vorgeben zu wollen.