

ヴォルプスヴェーデの芸術家コロニー

水 沼 和 夫*

Die Künstlerkolonie : Worpswede

Kazuo MIZUNUMA

Abstract

Der vorliegende Aufsatz ist der ersten Worpsweder Künstlerkolonie gewidmet, wo der junge Rilke als Gast von Heinrich Vogeler im Spätsommer 1900 besucht, und durch die Landschaft und die Gemeinsamkeit von jungen Malern begeistert wurde. Die Künstlerkolonie wurde von Fritz Mackensen mit Hilfe Otto Modersohns begründet, als er der Düsseldorfer Akademie und deren traditionellen Lehrmethoden endlich den Rücken gekehrt hatte, statt das Angebot der Stelle als Lehrer der Akademie aufzunehmen. Die Entstehungsgeschichte und der Hintergrund des Worpswederkreises, der aus Gegnern Akademisches bestanden hat, würden auch im Zusammenhang zur Jugendstil vieles über die damaligen, kulturellen Zeitströmungen erklären, womit auch der Dichter Rilke zu tun hat.

I. 序 リルケのヴォルプスヴェーデ滞在

1900年の夏の終り、リルケは画家 H. フォーゲラーの招きを受けてヴォルプスヴェーデを訪ねている。それは一ヶ月余りの滞在だった。当時の日記の記述で特徴的なことは、彼自身の内的世界的一方で、若い芸術家たちとの共同性が熱い感動をもって語られていることだ。そして事実 H. フォーゲラーを中心とする人々との親密さは、純芸術的な枠を越えてゆくのだ。彫刻家クララ・ヴェストホフとの結婚は、それを象徴する一事例にすぎない。ヴォルプスヴェーデが、詩人リルケと現実社会とを否応なく結び付けることになるのだ。また、この時期は後のパリ時代への直接の起点ともなるのであり、極めて重要な意味を持っている。

本論はこのような観点から、芸術家村ヴォルプスヴェーデの成立と背景とを改めて見直し、当時のリルケの芸術的位相を探るための一助となることを意図するものである。

II. ヴォルプスヴェーデの芸術家村

ヴォルプスヴェーデが若い芸術家たちの拠点だったのは、100年余り前のことだ。それは北ドイツ有数の商業都市ブレーメンの近郊、北北東へ25 km 程の小さな村である。村のほぼ中心に位置するヴァイヤーベルクは、その名のとうり小高い丘陵をなしており、西から東へと広がる低地を見降している。このヴァイヤーベルクの北の麓から東の麓にかけて、都会に背を向けた若い画家たちのアトリエが次々とできていったのである。その初期においては、ほとんどが藁葺屋根の小屋、或は鍛冶屋の古い仕事場を借り受けたりしたものだった。職業画家として最も成功したひとりであるフリッツ・マッケンゼンでさえ、大作『屋外の礼拝』に着手した1892年頃には、製作中のカンヴァスを野晒しにしたまま就眠しなければならなかったのである。

デュッセルドルフ美術学院の秀才、フリッツ・マッケンゼン(1866-1953)が1歳年長の同僚オットー・モーダーゾーン(1865-1943)を誘ってこの土地に住みつくのは、1889年夏のことで

ある。その直後にミュンヘンから来たハンス・アム・エンデ(1864-1918)が加わり、1893年にはフリッツ・オーヴァーベック(1869-1909)、さらに翌年ハインリヒ・フォージェラー(1872-1942)がやって来る。後の二人はともにブレーメンの出身であり、マッケンゼンらと同じデュッセルドルフ美術学院で学んだ。

一般に《ヴォルプスヴェーデ派》と呼ばれるのは以上の5人である。ヨーロッパ絵画史の上で、現在では彼らよりも余程重要な位置を占めつつあるパウラ・モダーゾーン＝ベッカー(1876-1907)が、これに含まれる場合もある。但し、《ヴォルプスヴェーデ派》が世間の注目を浴びようになる1895年には、彼女はまだ画学生でさえなかった。また、リルケがヴォルプスヴェーデに滞在した1900年は、彼女にとって再出発を意味しており、¹⁾ セザンヌの作品との最初の出会いを終えたところだった。彼女の才能が本当に花開くのは、その進捗を最も近くで見ていた夫のO.モダーゾーンにとっても、1902年²⁾のことである。それは頂度、リルケが評伝『ヴォルプスヴェーデ』を書き終える時期だ。『評伝』のなかで、ひとことも彼女について触れられていないのも当然と考えなければならない。彼女は1903年からほぼ毎年のようにパリに出て仕事に集中し、やがて家庭を放棄しようと決心する。そうしたなかで彼女は瞬く間に自己の世界を築いてゆくのである。それは、彼女自身が予知していたらしい早期の死とともに終る、人生と芸術との、母性と創造との息詰るような相克だった——このように、彼女について語るということは、もはや《ヴォルプスヴェーデ派》について語ることでなくなってしまうのである。

そのパウラ・ベッカーがヴォルプスヴェーデに近接する街ブレーメンに住んでいたことは、ほんの偶然に過ぎないだろう。しかし、彼女がこの村に住みつき始めた若い画家たちに、既に当時から共感を寄せていた、ということは単なる偶然とは言えない。それは彼女がベルリンに

出て本格的に絵の勉強を始めようとしていた頃のことである。当時、ブレーメンで開かれていた《ヴォルプスヴェーデ派展》で、彼女は初めて彼らの絵を見ることになったのだ——「今週私は熱心に美術館に通いました。あなたはこちらにいたのですから、ヴォルプスヴェーデの画家たちのことを耳にしたことは？ 当然ですね！ その人たちがいま出品しているのです。そして、本当に幾つかは素晴らしい作品です」³⁾

彼女はF.マッケンゼンの《屋外の礼拝》、O.モダーゾーンの風景画、そしてH.フォージェラーのラファエル前派の作風に注目し、「私たちのこの新しい時代にあって、こうした面白さに対して、相も変わらず首は横にしか振られないのです」と一般の不理解を嘆いている。ブレーメンでの《ヴォルプスヴェーデ派展》は、ミュンヘンでのその直前に行われたものであるが、S.W-ヴォルトマンによれば「しかし、反応は極めて否定的だった。世論はこれらの新しい絵に困惑した。そして批評家たちは、その展覧会を愉快な物笑いとして伝え、悪意を込めて書いた」⁴⁾ということである。それがブレーメンでの一般的な評価だったと考えてよいだろう。それだけに19歳のパウラ・ベッカーが下した、それとは反対の評価には、注目すべきものがある。既製の概念などに捕われずに自らの判断を下してゆく彼女の姿勢こそ、後の彼女に大きな名声を与える独創性の源と言えよう。彼女のその姿勢が既にこの時点で現われているのである。また、ヴォルプスヴェーデの若い画家たちが、その人里離れた環境のなかで達成しようとしているものに、彼女が感覚的に示した理解と共感、当時、彼ら若い世代を取り巻いていた市民社会の雰囲気やどんなものだったのかを想像させるものでもある。

しかし、ヴォルプスヴェーデの画家たちにとって、ブレーメンでの失敗はミュンヘンの《ガラス宮》に招かれる契機となり、そこで彼らは大成功を収めることになる。O.モダーゾーンの《魔の沼の嵐》がノイエ・ピナコテークによっ

て購入され、F. マッケンゼンに《屋外の礼拝》によって、1895年度の金賞を獲得する。彼はそのうえ、ベルリン市からも3000マルクの賞金を授与されている。リルケが《評伝》で伝えているミュンヘンでの論評を引用してみよう——「ヴォルプスヴェーデの画家たちが、ミュンヘン・ガラス宮における今年の展示会で勝ち取った成功は、近代美術史上稀に見るものである。数人の名も知らぬ若い人々が、名も知らぬ土地からやって来ると、最良のサロンのひとつが彼らに提供されるばかりか、ひとりは大金メダルを獲得し、もうひとりからはノイエ・ピナコテークが絵を一枚買い取るというのだ」⁵⁾

彼らはこうして思いも掛けなかったほどの脚光を浴び、文字どおり一夜にして重要な画家集団となった。当時のドイツにおいてミュンヘンが果していた芸術上の役割から考えて、この成功は無名の若者たちにとって大きな勲章だったことは疑いえないところだ。特別な栄誉の対象となった者は勿論のこと、そうでない者も含めて《ヴォルプスヴェーデ派》の名は広く知れ渡るようになり、彼らの作品は注目の的となる。さらに1897年、フリッツ・オーヴァーベックが、ミュンヘンの国際美術展で大金メダルを、ドレスデンでは小金メダルを受賞している。彼らの作品がにわかに売れ始めたのは言うまでもない。

そして、彼らの劇的な成功や、彼らによって描かれた風景の魅力、或はそうした自然のなかでの共同生活に引きつけられて、さらに若い人々がこの人里離れた寒村ヴォルプスヴェーデを目指してやって来るようになる。そういう若い人々のひとりが、後にリルケの妻となるクララ・ヴェストホフであり、また、既に触れたパウラ・ベッカーなのである。クララ・ヴェストホフはヴォルプスヴェーデからほど近いオーバーノイラントの出身であり、パウラ・ベッカーもブレーメンの住人だった。そして、ともにこの村で家庭を築いたので、彼女らは生涯を通じてヴォルプスヴェーデと近い関係を保った。し

かし、その他の人々、というのも、F. マッケンゼンやO. モーダーゾーンは常に数人の弟子たちを抱えていたのだが、そういう人々は短期間でこの村を去っていった。パリ時代にリルケと再開し、後にメキシコへ渡って行く画家オットー・リーエ・ライレンダーも、そうした短期滞在者のひとりだった。

北ドイツ特有の柔らかな緑、幾らか折曲して立つ白樺。果しなく広がる低地。大小の運河。いたる所に見られる小さな沼沢は、泥炭質の土壌のために異様に重く黒々と光っている。そして、その上に高々と広がる変化に富んだ空——こうした自然そのものが、画家たちの心を捉えていたことは、疑いえないところだ。当時のリルケの日記には「紅いバラがあればども紅かったことはない/雨に包まれていたあの夕暮れほどに/私が長い間思っていたのは、おまえの柔らかな髪/紅いバラがあればども紅かったことはない」⁶⁾という詩句が証されている。北方特有の、一段階も二段階も低い調子の光の世界では、色彩ばかりでなく、細かな物の輪郭までが、むしろ際立って見える。それはまた、リルケが別の箇所ではフォークラーのエッチングについて用いた比喻を想い浮かせる世界でもある——「それは覗き込んだ海底のようで、音のないこの自然全体にひとつの重たい海の荷重が掛かっているように思われる」⁷⁾

しかし、彼ら画家たちの誰もが、その独特な自然の印象を残らずキャンバスに固定しえたわけではないし、また彼ら全員が純然たる風景画家だったわけでもない。むしろ、風景画家と言えるのは唯ひとりO. モーダーゾーンだけではないだろうか。彼は頑固なまでにその素朴な画風を守り、生涯自然を愛し、描き続けた。1908年にヴォルプスヴェーデを去ってからも、それは変らなかった。もしも、《ヴォルプスヴェーデ派》が風景画家の集団だとみなされるなら、彼こそその代表的存在である。一方のF. マッケンゼンは、その第一歩から少し違っていた。勿論、彼はヴォルプスヴェーデの発見者であり、この

芸術家集団の創設者であると同時に指導者だと、みなされなければならない。しかし、彼がこの村を発見し休暇の度毎に訪れるようになった頃、その彼を増々引きつけるようになったものは、この村の自然や風景ではない。彼が当時、寮友 O. モーダーゾーンに書き送ったことばは、次のようなものだった——「これらの人々をこんなふうに見ているというだけで、これは素晴らしいことだ。想ってもみたまえ、大空の下で、深く敬虔な気持ちに浸りながら礼拝に臨む人々の姿を」⁹⁾

これは後に、彼の《屋外の礼拝》に描かれることになる巡回礼拝の光景である。つまり、ヴォルプスヴェーデにおいて彼の眼が最初に、その創作意欲で輝いたのは、素朴な農民たちの群像、農作業の傍らにみられるような生活感溢れる日々の断章を前にした時だったのだ。リルケが評伝『ヴォルプスヴェーデ』で、マッケンゼンの最高傑作としているのも、やはりその種のものだ。彼はこの画家の本質的な傾向を次のように捉えている——「マッケンゼンの道はまっすぐに人間へと向かっている。彼が生きてきたこの孤立した黒い大地に住む人間へと。自然を見つめた彼には、鋭く輪郭をとった個々の事物が見いだされたが、しかし、人間のなかには、この物静かな北方の人物のなかには、彼の求めているもの全てが凝縮されていたのだった」⁹⁾ マッケンゼンが、後年増々その傾向を強めていくのは事実だ。1953年にこの世を去った時、彼は全くの肖像画家になっていた。

彼ら二人に続いて仲間に加わるハンス・アム・エンデは、ヴォルプスヴェーデにエッチングの技術を持ち込んだ。しかし、彼については、彼の直後に加わるフリッツ・オーヴァーベックと同様、その作風について特別な傾向を指摘するのは困難に思われる。その原因としてあげられるのは、第一に両者の比較的に早かった死であり、第二には、マッケンゼン、モーダーゾーンの各々に強烈で頑固な個性の間に、二人が埋没してしまったのではないか、という点である。そ

の点では、《ヴォルプスヴェーデ派》の最も若い画家ハインリヒ・フォーゲラー、さらにその後にやって来るパウラ・ベッカーは、個性の点でも才能の点でも、彼らの年長の同僚たちを越えていたのは確実と思われる。但し同時に、彼らが二人とも風景画家などではなかった、ということもまた確実である。

このように見てくると、ヴォルプスヴェーデに集っていった画家たちが、何を本来の目的としていたのかが、漠然としてくる。リルケが注目したような特徴的な風景が、本当に描かれているとみなしうるのは、O. モーダーゾーンや H. フォーゲラーの二、三の作品であり、しかも、部分的な実現でしかない、と言えよう。「美はまだほとんど使用されてはいない」¹⁰⁾ とリルケは感じていた。ここに彼らの芸術的限界があったのではないかと疑ってみることも可能だ。マネからモネへと連なるフランス《外光派》の新しい伝統が、ドイツではまだ広まっていなかったことも大きな要因と考えられる。後で明らかになるように、屋外の光の下で描くということ自体が、ドイツでは革命的なことだったのだ。但し、不可解なことは、彼らヴォルプスヴェーデに集結した画家たちが、競ってあの印象的な光の世界を描こうとした形跡はない、ということである。そして、彼らにとっては自然そのものは、それほど重要な位置には置かれていないようにさえ思われるのだ。彼らがもし、自然を描くためにこの村に来たのではないとしたら、彼らをここへ呼び寄せることになった本当の要因は何だったのか——次にそのことを考えてみたい。

III. アカデミズムへの反逆

フリッツ・マッケンゼンの少年時代は質素だった。父親が幼い頃に世を去ったため、彼は母親の手ひとつで育てられたのだ。その頃から画才は既にみとめられ、デュッセルドルフ美術学院に入学（1884）すると同時に、彼は食事も

給付される奨学生となっている。1歳年長の
 オットー・モーダーゾーンや後にミュンヘンで
 自殺を遂げることになるアレクサンダー・ヘッ
 キングを識ったのも、そして初めてヴォルプス
 ヴェーデに旅をしたのも、この年のことである。
 彼は3年後、優秀な成績でマイスターの称号を
 得、同時に同美術学院の助手としての席が彼の
 ために提供された。しかし、彼はそれを断り、な
 お数年間を画学生としての修業に費す。この間、
 O. モーダーゾーンらとミュンヘンに出て、F.A.
 カールバッハなどの教示を仰ぎ、美術館や画廊
 に熱心に足を運んだ。彼とモーダーゾーンと
 は、この頃既に厚い友情で結ばれることになる
 のだが、それは美術学院での無味な伝統主義に
 対し、彼らが批判的な見解を共有していたから
 だった。それは古典画法を重視する教育への不
 満であり、若い才能を蝕む権威主義への反発
 だった。当時、アカデミズムの権威は、あらゆ
 る文化領域をほぼ独占するものだったし、また、
 それを取り巻く社会は、依然として「宮廷への
 参内資格のある階層」と「君主から招待されな
 い階層」とに峻別されていた。そして、技術革
 新と機械文明は、市民生活に豊かさを与えると
 同時に、その市民的豊かさのなかへ人工的な大
 量生産物を送り込んでいったのである。この時
 代の潮流は芸術家たちのアトリエにも押し寄せ
 ていた——「自然の中ではなく、アトリエでさま
 ざまの絵が、風景画さえ生まれるのである。
 [……]世間にもてはやされる画家ほど、そのア
 トリエは小道具であふれているのである」¹¹⁾ そ
 れはしかし、ルネサンス以来の伝統でもあった。
 合理主義がそれに一層の正当性と生産性を付け
 加えたに過ぎない。

リルケが《評伝》で伝えているように、オッ
 トー・モーダーゾーンもまた、こうした方法に
 は強い不信感を持っていた。彼はデュッセルドル
 フ美術学院でも、その後のカールス・ルーエで
 も不満を抱き続け「事態は変らなければならない」¹²⁾
 と思うに至ったのである。この時代の彼ら
 が抱いていた不満が如何に根深いものであっ

たか——それは、F. マッケンゼンが遂には、眼
 の前に差し出されていた教員の職を棒に振っ
 て、ヴォルプスヴェーデに住みついでしまうとい
 う、その経緯に最も明確に表われている。安
 楽な生活を約束するはずのその役職は、アカデ
 ミズムの伝統に自己を献げることを意味する。
 それ故彼は独自のものを手に、荒野へと去るの
 である。それは、彼が23歳、O. モーダーゾーン
 が24歳のことであった。

その頃のモーダーゾーンの日記は、彼らの行
 動について、一種の解説を行っているように思
 われる——「壮麗な灰色の日、畑には女がひと
 り、風に向かって——ミレーだ」¹³⁾ それは、彼が
 ヴォルプスヴェーデに寄せた思いであり、F.
 マッケンゼンとの友情に寄せた思いでもあった
 だろう。最後に「ミレー」と明記してあることか
 らも、彼らが当時各々の理想と願望のなかで、フ
 ランスの《バルビゾン派》の活動を念頭に置いて
 いたことは、多いにありうることだ。或はイ
 ギリスの《ラファエル前派》も、意識していた
 かもしれない。F. マッケンゼンが芸術家協会
 のようなものを組織しようとしたのも、また、事
 実一時的にはそれらしいものが成立しえたのも、
 確認されうる事である。¹⁴⁾ しかし、彼の理想
 は結局は実現されたとはいえない。

マッケンゼンが果たせなかった夢を、凡そ四
 半世紀後にもっと過激な仕方でも実現すること
 になるのが、H. フォーゲラーである。但し、彼の
 《バルケンホーフ・コミュニオン》は、もはや芸術
 家共同体と呼べるようなものではなかった。そ
 して、このフォーゲラーの試みに対し、且つて
 の同志F. マッケンゼンから敵意溢れる中傷が
 寄せられた、という事実は、ヴォルプスヴェー
 デの忌わしくもある記憶のひとつとなっている。¹⁵⁾

そのフォーゲラーもまた、デュッセルドルフ
 美術学院で学び、マッケンゼンらと同様、古典
 画法一辺倒のアカデミズムに失望したひとりで
 ある。彼はブレーメンの富裕な商家の息子とし
 て生まれ、はじめから家業を継ぐように定めら

れていた。したがって、絵を画く以外にはほとんど意欲を示さない少年だったにもかかわらず、美術学院に入る許可を得るまでには多くの障害を通らねばならなかった。しかし、それにもかかわらず、デュッセルドルフ美術学院に入学するや否や、彼は失望と幻滅に打ちのめされる。やがて彼の芸術の修業は、学校とは離れたところで積み上げられることになるのだ。リルケが《評伝》のなかで「ハインリヒ・フォーゲラーの修業時代を語ろうとするなら、悲しむべきデュッセルドルフ美術学院についてではなく、このような旅について物語るべきだろう。それはまさに多彩な旅だったのだ」¹⁶⁾と言っているのは、この事情を指したものだ。彼は先ず数人の仲間とともに北ベルギーの村に籠り、野外スケッチなどに精を出した。そして、学校へは戻らずにそのままイタリアに旅をしたのだ。その後、彼はミュンヘン、パリ、アムステルダム、そしてさらにイギリスへと旅を重ねている。この間、美術学院に戻って基礎を磨き直した時期もある。

このような旅と美術学院での修業の過程で、既に彼が《ラファエル前派》やその後の《審美主義》の運動など、特にイギリスやスコットランドでの新しい芸術の傾向に引かれていったのは確実だ。というのも、美術学院を出てすぐ翌年のフォーゲラーの絵には、「全自然を前ラファエル期にならってすっかり様式化して描いている」¹⁷⁾ことが、明確に示されていたからである。つまり、彼の場合、美術学院入学の直後に、既にその教育を全面的に拒否しているのだ。初期イタリア絵画への傾向は、《ラファエル前派》からの影響であり、アカデミズムに根を降した伝統技法への挑戦にはかならない。したがって、本来風景画家とは言えない彼が、フリッツ・オーヴァーベックの仲介でヴォルプスヴェーデを訪れるや、古い農家を買収して住みついてしまったのも、それほど奇異なことではない。彼もまた、自然を教師とすることによって、アカデミズムの価値観を拒否し、伝統的権威から離

れた独自の芸術を実現しようとしたのだ。そこにあるのは、紛れもない時代への抗議である。

このように、ヴォルプスヴェーデの画家たちを結び付けたものは、あの印象深い自然だったというよりは、むしろ想像以上に激しいアカデミズム批判の精神だった。マッケンゼンやモーターゾーンが範としたらしいミレーらの《バリビゾン派》の活動、それに類似したものとしてスコットランドの画家たちによる《グラスゴー派》、さらにはゴーガンなどの活動は、どれも自然と深く結び付いている。また、自然との結び付き無くしては、これらの運動を語ることは不可能である。それは《ヴォルプスヴェーデ派》の場合も同様である。さらに、共通して見られることは、機械文明や都会の慌しさから逃れ出ようとする欲求、自然のなかで新たな芸術表現を見いだそうという欲求である。

世紀が改まろうとする頃から、これらの欲求は、相当に強められたものとして全ヨーロッパ的に表われてくる。《ヴォルプスヴェーデ派》の要求が反アカデミズムに集中しているように思われるのは、極めてドイツ的と言えるかもしれない。というのも、新しい表現への衝動、つまり、上品なサロンを飾っている乾花のブーケの代りに、雨風に晒された自然の草花の生命を見つめ直そうという衝動が、第一に突き当たらなければならなかったのは、特にこの国において強固だったアカデミズムの権威なのだ。しかし、このことを最初に意識したのは《ラファエル前派》の人々だったろう。彼らはアカデミズムに反対し、自然の事物を教師とすることによって、ラファエロ的なものが絵画の世界に蔓延する以前の、初期イタリア絵画の誠実と素朴に戻ったのだ。何故ならば、ラファエロ的なものこそ、アカデミズムの権威が依り立つ拠であったからだ。したがって、彼らが自然を前に置くことによって格闘していた相手は、伝統的、歴史主義的アカデミズムだった。

そして、ヴォルプスヴェーデの画家たちこそ、上記のようなヨーロッパ的動向に、最も早く呼

応したドイツの芸術家たちなのである。彼らが自分たちの本拠地とも言べきブレーメンでは評価されず、南ドイツのミュンヘンで成功の第一歩を飾ったということも、当時のミュンヘンが外国の動きを最も敏感に伝えうる芸術の拠点だったことを思えば、決して偶然ではない。

IV. 《ヴォルプスヴェーデ派》と《ユーゲントシュティール》

ヴォルプスヴェーデの画家たちの連合を可能にした大きな要因は、その中心的メンバーに共通してみられるアカデミズム批判であった。しかし、それは同一のものに背を向けた、という意味での共通性であって、それが直ちに同一の方向性を彼らに与えることにはならない。リルケが《評伝》で言及しているように、モーダーゾーンは風景を描き、マッケンゼンは人物を描く、という領域区分が、初期の段階で半ば意識的に行われたのである。¹⁸⁾ このことによって、彼らの共同体は、各々の個性を前提とすることになるのだ。したがって、彼らのグループが、本来の意味での流派(=Schule)と言えるようなものに発展してゆかなかったのも、当然の結果と見るべきだろう。

しかし、これと関連して注目しておきたいのは、当時の彼らにとって非常に大きな意味を持っていたらしい一冊の本があったことだ。それはマッケンゼンとモーダーゾーンが頂度その行動を起した頃に出版された『教育者としてのレンブラント』(1889)である。彼らの行動とこの書物の内容が直接的に関係したかどうか、つまり、この書物の扇動によってヴォルプスヴェーデ派が結成されることになったのかどうか、それは不確かである。しかし、たとえ既に決断を下した後であっても、この本の内容は彼らに勇気と励ましを、或はもっと多くのものを、与えたことであろう。ユリウス・ラングベーンなる人物が匿名で出したこの著作は「それまでにない一般の熱狂的讃美をまきおこした」¹⁹⁾と

いう。《パウラ・モーダーゾーン=ベッカー、書簡・日記集》(1979)の編者によれば、その内容とするところは、「非合理主義と個別主義へのある種の信仰告白」であり「ラングベーンは、そのふたつをゲルマン的=ドイツの本質の根本的特質であると考えた。その非合理的=個別的芸術家の真髓が、彼にとってはレンブラントだった。国民内部においても個性性は養われなければならない、と彼は主張している。即ち、ドイツ民族——極めて広い意味で——の根幹からドイツ芸術は新たに生まれるのであり、政治におけると同様、ロマン系に影響されたカトリック的南方が永い間優勢を保った後で、いまや低ドイツ的=プロテスタント的北方が芸術における主導権を譲り受けるであろう、というのだ」としている。そして、ヴォルプスヴェーデにおけるその影響力については「他の多くの人々にとってと同様、ヴォルプスヴェーデ派にとっても、このような見解は彼らの努力のための保証だった。そして、彼らの明らかなレンブラント讃美は、勿論ラングベーンがその契機となっている」ということである。²⁰⁾ そして、パウラ・ベッカーもパリ時代までは、この本の影響から脱しきれなかったというから、当時のドイツ人、特に北ドイツ人にとって、この本が極めて魅力あるものだったことは確実と言えよう。もっとも、S. ヒューズに言わせれば、この熱狂的に受け入れられた著作は「まるでめくら探しでつかんだ観念のコレクション」のようなものであり「巻末になっても第一頁以上に一歩も進んでいない」類のものだと言う。唯一彼がその意義を認めるのは、当時のドイツの文化的状況に対してラングベーンが下した診断である。——「この時代を支配しているのは教授と専門家なのだ、とかれはいう。[……]さらにラングベーンはとくに自然科学の流行とその〈虚偽の客観性〉を烈しく攻撃した。かれは——むしろ大方に先んじて——ドイツにおける文化創造力の復活は中心部よりもむしろ周辺部にあらわれつつあると見た。[……]端的に言えば、ラングベーンは、

知的・芸術的な仕事における客観性の強調から主観性の強調を要求した——つまり、とりもなおさず予言していたわけである」²¹⁾ S. ヒューズは、こうした書物が現われ、そして一般に広く受け入れられていったという事実、この時代全体に広がりはじめていた「心理的な大きな変化」²²⁾を臭ぎつけているのだ。

ヴォルプスヴェーデの人々の活動もまた、そうした変化の兆しであったことは間違いない。そして、ラングベーンの国民主義的熱情が、北方性、地方性への注目が、また何よりもアカデミズムへの攻撃が、彼らを捉えて放さなかったであろうことは想像に難くない。マッケンゼンにとっては、事実、レンブラントは神に等しいものであり、全身全霊をもって「この健全なるもの、この原ドイツ的なもの」²³⁾を敬愛したのだ。また、モダーゾーンも『教育者としてのレンブラント』を繰り返して読んでいた。彼にとっては「ドイツ人であること、ドイツ的に感じ、ドイツ的に考えるということが至高の喜び」だった。²⁴⁾

しかし、そうした熱狂的なものがヴォルプスヴェーデを一義的に支配していたわけでもなければ、共同体の前提となっていたわけでもない。共同体の前提は、むしろ個別性にあったのだ。それにマッケンゼンらがレンブラントに夢中になったのは、既にミュンヘン時代からのことであって、この書物が世に出る数年前のことなのである。注目すべきは、彼らの行動が、何らかの偶発的な事象として生じてきたものではなく、むしろ時代と社会とに深く関連した流れのひとつとして必然的に出てきたものだということであり、そういう証明がここにもあるということなのだ。それと同時に気づくことは、ヴォルプスヴェーデの動きが、ドイツにおいては如何に先駆的なものであったか、ということである。仮に『教育者のレンブラント』がマッケンゼンらの“聖書”だったとしたなら、彼らは聖書よりも前に、“神”を見いだしていたのである。

しかし、ヴォルプスヴェーデ派の先駆性は、同時に彼らの未分化性をも特徴付けることになる。そして、それだけに一層、彼ら若い画家たちを方向性もないままに駆りたてていったある種の焦燥感のようなものが、浮かびあがってもくるのである。その意味では、フォーゲラーが積極的に関与していったユーゲントシュティールも、はじめから矛盾を内包した運動であって、既製の諸概念に対する漠然とした反対運動だった、と見ることができる。この運動の呼称のもとになった雑誌《ユーゲント》は、「人びとの関心と呼び、精神を揺さぶるすべてのものについて論評・論証し、芸術的に真・善・美なるものすべてをとりあげる」²⁵⁾ことから出発し、また「それだけがきわめつきの《美しい様式》というものはない。あるのは芸術作品と芸術的調和の啓示だけである」²⁶⁾としているのも、この運動、或はこの様式なるものが、相当漠然とした枠組しか要求していないからである。にもかかわらず、ユーゲントシュティールは現に存在したし、また、正確にはその名称以前から在ったのだ。

つまり、これは一般にはむしろ《アール・ヌーヴォー》と呼ばれる芸術上の改革運動であり、その源流はやはりイギリスの《ラファエル前派》(1848年結成)にあると言えよう。この運動がアカデミズム批判を基軸にしたものであったことは既に触れたが、彼らの運動はさらに1856年以降、ロセッティー、モリス、バーン・ジョーンズらの審美主義へと移行してゆく。また、ラスキンの活動もこれに同調したものと見るべきだろう。そして、これらの運動をヨーロッパ的なものに広めることになるのが《スタジオ》誌(1893年発刊)で、《アカデミズムの伝統からの離脱》、《総合芸術、及び装飾美術の市民権の要求》などを旗印としていた。ベルギーのV. オルタ設計による『チューリン街12番地の家』は、まさしく《ユーゲントシュティールの室内》以外の何ものでもないが、これは既に1893年のものである。これらのことが示しているのは、イギリスの新しい思潮と様式とが相当早い時点

で、既にヨーロッパ大陸に伝えられていた、いうことだ。フォーゲラー自身もその読者であったように、《スタジオ》誌は発刊とともに、ドイツでも広く読まれたのである。ドイツのこの種の雑誌で最も早いのが《パーン》(1895)であり、翌年には《ジンプリツィシムス》、《ユーゲント》が発刊され、1897年にはヴィーンでも《分離派》が結成される。そして、《ユーゲントシュティール》という用語がミュンヘンを中心に広く用いられるようになるのである。《パーン》誌などがどちらかというと「芸術的で高踏的」であったのに対し、《ユーゲント》誌は「近代生活に好意的な同誌のおしなべての傾向、軍国主義や自分自慢、増大する教会の社会的影響力といったものに対する同誌の明確な、だが先鋭ではない批判が、この雑誌の思潮」²⁷⁾であり、新しく始められた様式とこの思潮とが一致したものとして受け取られることになる。その結果《ユーゲントシュティール》という呼称が定着していったのである。しかし、この運動に与えられたこの名称は、一方では確かにこの運動の本質を大略的に捉えてはいるが、他方では、この《ユーゲントシュティール》が元来はひとつの《様式》を巡る運動などではなかった、ということを被い隠してしまうのである。したがって、多少の困難が生じて来る。つまり「たとえばベーター・ペーレンスにみられるように、ひとりの建築家がしばしばユーゲント様式の住宅を作る一方で、一切の装飾を排除した鉄筋コンクリートとガラスの工場を建築している」²⁸⁾といった場合に、鉄筋コンクリートとガラスの工場が、ユーゲントシュティールなのかそうではないのか、これを判断するのは唯一個人々の感性のみなのだ。というのも、新素材を用いたり、実用性を重んじることも、《ユーゲントシュティール》の大切な要素であるからだ。したがって、ゴーガンやパウラ・ベッカーを、或はボナールやマチスをユーゲントシュティールのと捉える者があったからといって、²⁹⁾ 適確な反証はほとんど不可能なのである。それは、この用語が、実

際的な通念のようなものなのであって、多くの場合には極めて有効に機能するが、純粋美学的にその概念規定が求められるような場合には、全く無力になってしまうからだ。にもかかわらず、やはり《ユーゲントシュティール》はあったのである。

それどころか、当時の市民生活においてこの様式が浸透してゆかなかったような部分をあげることは、ほとんど不可能と思われる。《ユーゲントシュティール》は建築設計からその外装内装、家具調度の類にまで至っており、陶器及びガラス製品、織物、レース編、装身具、宣伝用のプラカード類、それに勿論、本の装丁、挿絵等々も忘れてはならない分野だ。しかも、この生活の内部と外部とにおける変化は、全ヨーロッパ的な規模で生じたものであり、その意味では、極めて重要な改革運動だったと言わなければならない。

何故このようなことが可能だったのか？ 或は、何故〈素朴に帰れ〉というラスキンらの呼び掛けが、ヨーロッパ中の若いインテリ層をしてこれほどまでの広範な運動に導き得たのか、そして、その新しい様式がこれほど広く受け入れられる結果になったのか——それに答えるには、《ユーゲントシュティール》以前にあったものを問わなければならないだろう。ユーゲントシュティール以前——それは、伝統美の相も変らぬ模倣であり、機械文明による模倣の大量生産であり、またそれを良しとする楽観的な合理主義だった——「機械はバロック風であれ、ロココ風であれ、どんな家具でもつくり出すことができた。ここでも本来の様式とは似もつかぬまやかしの飾りがごてごてとつけられ、模造品は原型よりもきらびやかであった」「要するに、このような家具は内面的空虚さがまやかしの欲求に取って変わられるときにつねに見られるごまかし、欲求と能力の不均衡の表現だったのである」³⁰⁾

勿論、この時代に芸術が存在しなかったわけではない。但し、それは美術館やその他の古め

かしい展示場のなかに、神の如くに祭られていたのだ。そして、市民階層が自らの生活のなかに持ち込みうるものといえ、上に引用したような独創性のかけらもない退屈な代物ばかりだった。イギリスの先駆者たちと同様、ヨーロッパの若い人々も大きな危機感を抱いていた。《ヴィーン分離派》のJ. ホフマンは1903年になっても、そうした状況を指摘している——「一方では粗悪な大量生産によって、他方では古い様式を無思慮に模倣することによって招来された際限のない災いが、巨大な流れとなって全世界に浸透しつつある。[……]この流れに抗って泳ごうとするのは、狂気の沙汰であろう」³¹⁾

こうした差し迫った努力によって、新しい芸術が生み出され、市民生活——といっても実際には上層の市民階層に限られていたわけだが——のなかへと、幅広く受け入れられてゆく。そして古い流れを押しつけてゆくのだ。それは「ゴシック、ルネサンス、バロックの模倣のあとに生じたひとつの解放」だったのであり、それ故に「百年を経て初めてヨーロッパを支配した統一様式」³²⁾となりえたのである。後にアール・ヌーヴォーもユーゲントシュティールも《ブルジョワの頹廃》として厳しい批判を浴びることになるが、上述のような古い流れを一掃したという点では、高く評価されなければならない。ドイツにおいては、この運動のなかから《表現主義》や《ダダ》の運動が生じてくる。それは《ユーゲントシュティール》という少なからず矛盾を内包したままの、未分化で漠然としたものから、より明確なものが生じてくるプロセスにほかならない。そして、そうした分化が生じてくることによって、《ユーゲントシュティール》は、その役割を終えるのである。

総括的に捉えるなら、《ユーゲントシュティール》の古い流れへの反発と危機感は、マッケンゼンやモダーゾーンを動かすことになったアカデミズムの伝統に対する批判精神と同軸上にあった、と考えられる。それは、反合理主義、反

主知主義、新ロマン主義といった諸要素を多分に含み持った、前時代への訣別の身振りだった。たとえその逆が、来たるべき時代に対しては、漠然とした予告しか持たらしえなかったにしても、事態は変らなければならなかったのである。

註 解

- 1) Günter Busch/Liselotte von Reinken: Paula Modersohn-Becker in Briefen und Tagebüchern, Frankfurt/M, 1979, S. 75f.
- 2) a.a.O., S. 313.
- 3) a.a.O., S. 65.
- 4) Sigrid Weltge-Wortmann: Die ersten Maler in Worpswede, Worsweder Verlag, 1979, S. 18f.
- 5) Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke in zwölf Bänden (WA1-12), Frankfurt/M, 1976: WA9 S. 63.
- 6) Rainer Maria Rilke: Tagebücher aus der Frühzeit, Frankfurt/M, 1973, S. 210.
- 7) WA 9, S. 128.
- 8) S.W-Wortmann, S. 14.
- 9) WA 9, S. 54f.
- 10) R.M. Rilke, Tagebücher, S. 224.
- 11) E.ヨーハン/J. ユンカー:『ドイツ文化史』(三輪晴啓, 今村晋一郎訳)サイマル出版会, S. 59.
- 12) WA 9, S. 78.
- 13) S.W-Wortmann, S. 32.
- 14) a.a.O., S. 73.
- 15) Walter Hund: Bei Heinrich Vogeler in Worpswede, Erinnerungen, Worsweder Verlag, 1981, S. 16ff.
- 16) WA 9, S. 117.
- 17) G. Busch/L. v. Reinken, S. 65.
- 18) WA9, S. 47.
- 19) スチュアート・ヒューズ:『意識と社会』(生松敬三, 荒川幾男訳)みすず書房, 1970, S. 30.
- 20) G. Busch/L. v. Reinken, S. 501.
- 21) 『意識と社会』S. 31.
- 22) a.a.O., S. 24.
- 23) G. Busch/L. v. Reinken, S. 139f.
- 24) a.a.O., S. 208.
- 25) E.ヨーハン/J. ユンカー, S. 61.
- 26) 宮下健三:『ミュンヘンの世続末』中公新書, 1985, S. 114.
- 27) E.ヨーハン/J. ユンカー, S. 61.
- 28) a.a.O., S. 61.
- 29) K.E. ウェップ:『リルケとユーゲントシュティール』(伊藤行雄, 加藤弘和訳)芸立出版,

- 1980, S. 16.
- 30) E. ヨーハン/J. ユンカー, S. 58.
- 31) 池内紀編:『ウィーン, 聖なる春』国書刊行会,
- 1986, S. 123.
- 32) E. ヨーハン/J. ユンカー, S. 61.