

ベルリンとパリの美術館に殿堂入りした印象派 チューデイの作品獲得とその背景にあるカイユボットの寄贈

ラルフ・グライス／二宮 望 (訳)

今日のわれわれにとって、近代西洋美術を収めるどの美術館に足を運んでも、ほぼおしなべて印象派の展示品に遭遇することはごくあたりまえになっている。この流派は、概してもっともよく知られ、その研究ももっとも進んでいる。実際、この新しい運動が頭角を現わすようになったのは、一八七四年から一八八六年に八回にわたって開催された印象派グループ展が大きききっかけである。これとならんで、前衛芸術好みのパトロンや蒐集家のあいだでは、ことに私的な交流をつうじて、その存在が知れ渡っていくようになった。それにもかかわらず、美術館という公的な場においても印象派が根づくようになるまでには、一九世紀末を待たなくてはならなかった。本講演〔二〇一九年五月に立命館大学で開催されたシンポジウム「ベルリンのモダニズム」における講演〕では、印象派というこの芸術運動が一つの流派として美術館に公認され定評を得るにいたった歴史的な経緯をつぶさに追跡することとしよう。

ベルリンの国立美術館（ナツィオナルガレリー）の一隅には、ドイツでも屈指の、ごく初期の印象派コレクションがある。このコレクションの大半は、一八九六年から一九〇八年まで館長を務めたフーゴ・フォン・チューデイ（Hugo von Tschudi, 一八五〇—一九一〇）の発案で収集されたものだった。それとちょうど時を同じくして、パリの美術館でも、ギュスターヴ・カイユボット（Gustave Caillebotte, 一八四八—一九〇四）が遺産を寄贈するというかたちで、印象派の作品の初展示によくこぎつけることになった。時代を先読みして寄付を決断したことで、カイユボットは、新たな芸術運動が公立の美術館や公式の美術史からお墨付きを得るのに大いに貢献した。彼の寄贈をめぐるやりとりされた論争からうかがわれるのは、印象派の評価に関してカイユボットがいかに時代を先取りしていたかということだ。ドイツの国立美術館とそっくりの状況が、ほぼ同時期に巻き起こった近代性（モデルネ）をめぐる論争から生じてきたのだが、パリで口火を切ったのは論争だけでなく、じつは印象派という流派そのものだったのである。一八七六年十一月三日に書かれたカイユボットの遺言書は、当時新たな潮流となっていた印象派に関する重要な一次資料である。実弟の早逝によるショックもまだ冷めやらぬその二日後に、彼は弱冠二八歳にして自分の遺産について次のように書き記している。

所有する絵画は国に遺贈することとする。ただし、この寄贈を受けるための条件としては、保管庫でお蔵入りにしたり僻地に厄介払いしたりするのではなく、リュクサンブール美術館、そしていずれはルーヴル美術館にこれらの絵を収蔵することをあくまで望む。それゆえ、この約束がきちんと履行されるには、当然ある程度の時間を要する。これらの絵画が世間

に理解されるとはいわないまでも、世間に許容されるようになるまでには、優に二〇年はかかるだろう¹⁾。

さらに一八七六年は、カイユボットにとって印象派の画家としてもその庇護者としても転機となった年であった。アンリ・ルアールとピエール＝オーギュスト・ルノワールに請われて、彼は第二回印象派展に八点の作品を出展した。その中には、よく知られた《床割り》(一八七五)(fig.1)も入っていた。また、彼は同年、クロード・モネの作品を三点入手している。

第一回グループ展が開かれた一八七四年の時点ですでに、カイユボットは印象派に心酔していた。これを機に彼は、反アカデミーの芸術家へと大きく舵を切ったのである。彼の作品を眺めてみれば、エドゥアール・マネとエドガー・ドガを称賛していたことは明らかだし、後になって付き合うようになった友人モネやルノワールの形跡もうかがうことができる。今日では、カイユボット自身もまたしかるべく印象派の殿堂に仲間入りしている²⁾。コレクターであると同時に芸術家でもあった彼の功績全般がいまようやく日の目を見るようになったのは、印象派運動の当事者にして画家という彼の二足の草鞋が正当に認められたからである。一言でいうならば、カイユボットは自分が決定的な役割を果たした芸術流派をひたすら確立しようとしていたということに尽きるだろう。この事例の特異な点は、印象派の本質をいちやく見抜いたカイユボット自身が、画家の一人として印象派に関わっただけでなく、芸術家、画商、蒐集家といったネットワークの中心的な立役者の一人でもあったという点なのだ。その当時蒐集しはじめたばかりのコレクションを国家に寄付しようとかねてから決意していた点からも、カイユボットにいかにか先見の明があったのかがわかる。

カイユボット・コレクション

軍隊用の寝具で財を成した実業家マルシャル・カイユボットが一八七四年に没すると、父の莫大な遺産を元手にして、息子ギュスターヴ・カイユボットはひたすら画家の道を邁進することになった。自分も出品した展覧会に出資して運営を助成しただけでなく、およそ考えられるありとあらゆる方法で印象派の画家たちを気前よく援助したのである。彼はモネの家賃の一部を肩代わりしたり、友人たちにつねづねお金を貸したりしていた。なかでも、作品を大量に買い取ってくれたのは、絵筆一本でなんとか道を切り拓こうとしていた画家たちにとっては、大いなる励みとなった。ルノワールが画商アンブロワーズ・ヴォラールに対して述懐したところによると、このような印象派絵画の購入は、ひとえに友人を援助する目的でなされ、もっぱら売れ残りの絵を買い取るということに尽きるのだった³⁾。ただし、カイユボットが蒐集したコレクションは、画家仲間を援助するための行き当たりばったりな購入のみによって規定されるものではなく、その志はもっと高いものだった。さまざまな展覧会に作品を貸与していることから、これは裏付けられる。一八七七年にはすでにカイユボットは、印象派グループ展に自分のコレクションからドガ、モネ、カミーユ・ピサロ、ルノワールらの作品を提供している。しかも、このコレクションに含まれているのは、今日でいうところの印象派という意味で目玉となる、たとえば、ピサロやマネといった、いろいろな点でこの新たな流派の草分けと目された

画家の作品なのである。

カイユボットのコレクションには、印象派の中核を担った画家たちの、なかんずく一八七四年から一八八六年にかけての数点の代表作が勢揃いしている。マネの《バルコニー》（一八六八／一八六九）にルノワールの《ムーラン・ド・ラ・ギャレットの舞踏会》（一八七六）（fig.2）や《ぶらんこ》（一八七六）あり、セザンヌの《水浴をする人々》にモネの《サン・ラザール駅》（一八七七）あり、といった具合である。また、カイユボットがコレクションにあたって心を砕いたのは、いかにもその画家ならではのおなじみの主題や技法がそのつど選ばれているかどうかという点であった。そのうえ、彼の蒐集活動の動機で看過されてはならないものがありとすれば、それは彼自身が芸術家として成長するためであったという点だろう。カイユボットはマネをたいへん慕っていたにもかかわらず、マネから入手できた作品は四点だけである。そのうちの一点が《アンジェリーナ》（一八六五）（fig.3）であり、これは当時の批評から駄作と断じられた作品だ⁴⁾。ところが、たとえば、この絵にあるバルコニーの格子とおぼしい影などは、カイユボットの関心をことさら惹いたかもしれない。というのも、彼の作品の中には、この格子模様の形状が見どころとなっているものが少なくないからである（fig.4）。ドガに関して、カイユボットはパステル画を八点所有しており⁵⁾、そのなみはずれた絵の一齣に見られる人間観察の刹那の集中力に心服していた。彼自身の芸術の主題や技巧もまた、ドガのパステル画から実り多い刺激を受けている。風景画のジャンルでは、ルノワールとモネがカイユボットにとって欠くべからざる範となっている。モネの一六枚の絵画は、コレクションの軸である。芸術的なインスピレーションを基準に選定したことは、コレクションにとってはかえって幸いだったと、美術史家ユリウス・マイアー＝グレーフェも指摘している。というのも、カイユボットは「画家として、つまりもっぱら芸術の質だけを重視する目利きとして品定めしていた⁶⁾」からである。それゆえ、カイユボットの絵画コレクションは、印象派の黎明期にあつて、その将来をいち早く的確に見抜いた洞察力の賜物として理解されねばならない。そこでは、印象派の代表画家たち、彼らのその後の発展や主要作品の内幕が捉えられているのである。リュクサンブール美術館の館長レオンス・ベネディットもまた、カイユボットが国家に寄贈を決めたという点に彼の炯眼をみてとっている⁷⁾。

カイユボットの遺言と受入れの躊躇

カイユボットは一八七六年に書いた遺言を二度ほど書き改めているが⁸⁾、コレクションを国に寄贈するという骨子に変更はない（fig.5）。寄贈するリストから自作の絵を除外していることからわかるとおり、寄贈に便乗して自分を売り込もうとする下心などさらさなく、ひたすら印象派の傑作を美術館に収めようとしていただけなのである。一八九四年二月二日、ギュスターヴ・カイユボットは四五歳の若さで亡くなった。彼の死から間もない三月に、デュラン＝リュエル画廊では彼の大規模な回顧展が催され、一二二点の作品が展示された。カイユボットの遺言執行人に指名されていた弟マルシャルとルノワールは、美術局長アンリ・ルージョン、国立美術館顧問委員会、リュクサンブール美術館の館長ベネディット、そしてルーヴル美術館絵画部の学芸員らに、彼の遺産及び六五点到わたるコレクションのことを告げた。さしあたり寄贈

が受け入れられるまでのお膳立てはこれで整った⁹⁾。

それゆえ、今後、論争的になるのは、しばしば吹聴されているような、寄贈そのものを受け入れるかどうかではない。むしろ争点は、カイユボットが、日頃の経験から心得ていたように、寄贈にあたっていろいろな注文をつけていたことにある。彼の遺産をそっくりそのままひきとるにあたって、国は、全作品をただちに常設展示しなくてもかまわないという条件をつけようとした¹⁰⁾。リュクサンプール美術館に全コレクションを展示するだけのスペースはなかろう、との指摘もあった¹¹⁾。そのため、国立の美術館でもあったコンピエーニュ宮やフォンテーヌブロー宮で作品の一部を公開しようという提案もとびだしたが、遺言を字義通りに履行しようとしていたマルシャル・カイユボットとルノワールはこれを却下した¹²⁾。彼らは彼らで、すぐに展示できそうな作品だけをとりあえず国がひきとってはどうかとルージョンに打診している。さしあたり残りのコレクションは相続人の所有のままにされて、展示できるようになるにつれて、順次、国家に移譲される運びとなった。「これには二十年かそれ以上はかかってしまうだろう。その間、弟マルシャルがかりに亡くなるようなことがあれば、別の相続人が絵を保管すること¹³⁾」と遺言にはある。一八九五年一月一七日、国家委託購入評議会が仕切り直して開かれて、上記のとおり措置をとることで衆議一決した¹⁴⁾。ただし、こうしたかたちで遺産を受け入れるためには、展示が認められるのは画家一人あたり三点までという会則に例外を設けなければならなかった。結局、これを踏まえて、四〇点が厳選される。その中には、ルーヴル美術館にほどなく譲渡されることになるミレーのパステル画が二点含まれ、残りの三八作品はリュクサンプール美術館に移管された¹⁵⁾。その内訳は、モネが八点、ピサロとドガが七点ずつ、ルノワールとシスレーが六点ずつ、そしてマネとセザンヌが二点ずつであった。ベネディットは、リュクサンプール美術館に展示する作品選定のプロセスに画家当人を参加させれば、自分の方針に太鼓判が押しもらえることをちゃんと心得ていた¹⁶⁾。ピサロは息子宛ての手紙で、コレクションの一八点から七作品を選んだことについて「〔……〕自分らしさがとてもよく出ていると思う¹⁷⁾」と綴っている。フランス国家へ遺贈するコレクションの中には、カイユボット自身の作品が含まれていなかったため、遺族は彼の残した《床削り》や《屋根の眺め(雪の効果)》(一八七八)(fig.6)といった作品をそこに加えることにした¹⁸⁾。フランス国務院によって承認された政令は、一八九六年二月二五日によく調印され、作品の選定が確定した¹⁹⁾。それ以前からすでに、新たな印象派コレクションを収容するのに伴うリュクサンプール美術館の拡張工事が決定していた²⁰⁾。カイユボットの死からほぼ三年が経った一八九七年二月九日に同美術館で「印象派の間」がオープンした。要するに「〔……〕それまでサロンで成功し評価が定まった作品しか所蔵していなかったリュクサンプール美術館でいまや印象派の作品が日の目を見ることができた²¹⁾」のは、ひとえに時代を先取りしたカイユボットの遺産のおかげなのだとすることを忘れてはならない。

パリとベルリンにおける近代論争

それから少し遡ること一八九六年十二月一五日、ベルリンの国立美術館である展覧会が開幕した。フーゴ・フォン・チューディ館長が新しく入手した作品をそこでお披露目したのである。出展作には、マネの《温室にて》(一八七八/一八七九)(fig.7)を皮切りに、モネの《ヴェトゥ

イユにおけるセーヌの眺め》（一八八〇）（fig.8）やドガの《婦人帽子屋における会話》（一八八二／一八八三年頃）（fig.9）など数多くの印象派の作品があった。とりわけチューディはドガに感心することしきりで、「日本美術とも相通じる」「観察眼の鋭さと考え抜かれた構図の奔放さ」を称賛している²²⁾。

カイユボットの場合には作品を国に寄付したのに対して、チューディの場合には美術館側が先物買いをして入手しているので、もちろんパリとベルリンで起きつつあったことにはおのずと違いはあった。ただし、それにもかかわらず、同時代のこうした出来事には注目すべき類似点も若干指摘できる。いずれの場合もアカデミーの伝統の外にあった芸術が国立施設にはじめて収容されたことがまず挙げられる。また、印象派に好意的な進歩的芸術家の仲介が決定的役割を果たしたことも両者に共通している。事実、パリを訪れるチューディに同行して、絵を購入する折に助言していたのは、だれであろうあのマックス・リーバーマンである。しかしとりわけ、国立美術館に収蔵されることによって印象派が正統と認められるにあたって、世上一般に物議を醸した点には、両国ともたがいに響き合うものがあった。既成のアカデミーの主流派や保守的な文化行政局からの抵抗が強かった反面、進歩派による近代芸術の称賛と庇護があったのは、どちらの国にもあてはまる²³⁾。

カイユボットの遺言を受け入れる諸条件をめぐって交渉している最中で、すでにこの問題は新聞紙上で論争の体裁をとり、印象派の画家たちに対する根強い拒絶感という神話が育まれていった。こうした点から見ると、アウトサイダーともいうべきこの一団は、まぎれもなく英雄の域にまで肥大し、芸術による叛逆者という伝説を助長することになった。それに対して、近年のアーカイヴ資料に基づく文化行政に関する研究では、国立機関の事業を理解しようとする試みがみられる。たとえば、美術史家ピエール・ヴェスは、フランスという国家にあてがわれる無能さのレッテルを相対化している²⁴⁾。もっとも、こうした二つの立場の中間にどうやら真実がありそうだ。つまり、一九世紀末になってはじめて世間が印象派に拒絶感を示すようになったわけでもないし、さりとて、狭量なお役所仕事古臭い交渉規程にあまりにも執拗にこだわったせいで、モネ、マネ、ルノワールといった、フランス国家にとって価値のある数多くの作品が失われてしまったことも否めないのである。当時はねつけられた二五点もの作品は、現在も一部が私蔵品のままで、その大半は、米メトロポリタン美術館をはじめとする世界有数の博物館の珠玉のコレクションに流れていった²⁵⁾。寄贈作品全点が受け入れられなかった主たる理由は、おしなべて展示スペースが限られているというものだった。ところが実際には、このような口実の裏には、やはり作品の質をめぐる議論がひそんでいる。というのも、どれを展示して、どれをお蔵入りにするかを決定するためには、新たに入手したものを常設展示の作品と比べた上で評価しなければならないからだ。

同じような議論が世の中を席捲し、コレクションの質にやたらとけちをつけたり²⁶⁾、印象派は国立博物館に収めるのには相応しくないなどと酷評されたりもした²⁷⁾。リュクサンブール美術館の「印象派の間」が開場して間もない一八九七年二月二十八日、芸術アカデミーは展示に反対する抗議文を美術局に提出した。ジャン＝レオン・ジェロームを含む一人のアカデミー画家が、これに署名をしていた²⁸⁾。新たな展覧会に対する抗議の声は元老院でも上がった²⁹⁾。カイユボットの寄贈に対する猛抗議と敵意まじりの反応は、ドイツのジャーナリズムにも寸分違

わず見られたものだが、大抵の場合、フランス文化行政局の「スキャンダル」にして途轍もない見込み違いだと評された³⁰⁾。かりにドイツであれば、そうしたコレクションを認めるにやぶさかではない、というのが大方の意見だ。「ルージョンはずいぶん抜け目のないやつだった。なにしろカイユボットの遺産のことをこれっぽっちも知ろうとはせず〔……〕」、おまけに「今日の競売であれば確実に数十万マルクは下らないであろう」コレクションも受け取ろうとはしなかったのだから、とカール・オイゲン・シュミットは『芸術年鑑』の中で皮肉交じり述べている³¹⁾。しかしながら、一九世紀末の時点ではまだドイツにおいても、印象派は無批判に受け入れられたわけではなかった。むしろ、フランスの時局に対するあてこすりには、隣国への対抗意識が見え隠れしており、一八七〇-七一年に勃発した普仏戦争の後もいっこうに収まらず、文化の領域にまで影響が及んでいた。両国の緊張関係は依然として予断を許さなかったので、たとえば一八九一年にベルリンで開催された国際芸術展へのフランスの公式参加は「〔……〕売国に加担するつもりなのか³²⁾」と訴える「フランスのキャンペーン報道」のせいで水泡に帰したのである。チューディは国立美術館のコレクション整備に際して、自ら述べているとおりながら、故意に「〔……〕愛国心に配慮し³³⁾」ないようにしたのである。一八九六年に開かれたベルリンの国際芸術展では、皇帝の格別の御高配のおかげで何点か出展できたものの、チューディから見ると、とくに近代派やフランス絵画があからさまに少なかった³⁴⁾。彼は次のように論じている。「外国に目を向けなければ、ドイツ近代美術は深く理解できない。一九世紀に芸術の分野に生じた大いなる活力や変革の源は、ほぼイギリスとフランスにかぎられるとっていいのである³⁵⁾」。チューディが印象派に特別な意義を認めていたのは、こうした経緯からなのである。

チューディは一八九六年に、国立美術館の館長としてリーバーマンとともにパリを再訪している。この旅の途次、彼は、ベルリンのコレクションにとって重要となる作品を同時に3点も購入している。ただし、彼がフランス近代絵画に触れたのは、もちろんこれがはじめてではなかった。彼の印象派に関する知識は、カール&フェリシー・ベルンシュタイン夫妻が所有していたベルリンの印象派コレクションをとくに拠り所としていた。ベルンシュタイン夫妻は、おそらくパリの美術雑誌ガゼット・デ・ボザールの編集者カール・ヴェッテル・シャルル・エフリユッシに慫慂されて、一八八二年から印象派の作品を蒐集していた³⁶⁾。マックス・リーバーマン自身も、その後、ルノワール、ピサロ、モネ、シスレー、セザンヌ、マネ、ドガなど、フランス人画家の作品を十数点以上も所有することになった³⁷⁾。それゆえ、画家としてだけでなく蒐集家としても、リーバーマンはチューディにインスピレーションを与えていたのである。リーバーマンは、とりわけひとかどの資産家だったので、国立美術館に対するあのチューディの野心を寄付によっても援助していた。つまり、チューディは、外国の絵画を入手しようとするたびに、裕福な個人資産家——多くはユダヤ人銀行家や経営者——に支援を依頼していたのである。国立美術館への寄付を積極的に推進したのはチューディだったが、その寄付が正式に承認されるまでには、プロイセン行政当局の何工程もの関門をくぐり抜けなければならなかった³⁸⁾。彼はこのようにして一八九七年に《ポントワーズのクルーヴル川の粉挽き屋》(fig.10)を入手し、これが公立の美術館に収められたセザンヌ作品第一号となった。彼は個人支援者からの浄財で進歩派の作品を調達し「ヴィルヘルム二世に拝謁した折にはじめて、作品を寄付というかたちでギャラリーに入れるのはどうかと上奏した³⁹⁾」。ところが、皇帝は館長の運営方針に納得でき

ないことがつづり、一八九九年に国立美術館を訪れた後で不平を漏らしている。「[……] そもそも絵画というものは、描かれた対象によって来場者を教化するような作品であることがとりわけ望ましく、また、その芸術的な価値によってすぐれて国民芸術を体現すべきものなのだ。しかるにいまや絵画は、その特権的な地位を逐われ、外国産も一部含む近代派の造形作品にとつてかわられているありさまなのである」。そのため、これ以降、作品を入手するたびに「寄付か購入かの別なく、皇帝である朕の許可がまず必要になる⁴⁰⁾」と命じたのである。とりわけこの文言には如実に深い亀裂が走っている。要するに、近代芸術を入手すると、そればかりでは済まずに同時に、前時代の作風の作品もお蔵入りすることになる、ということだ。というのも、建物自体を拡張しようとしめない限り、建築上規定された美術館の大きさは限られているので、新入荷の作品を展示できるようにするには、従来までの展示品を保管庫に片づけなければならないからだ。ベルリンと同様、パリでも旧態依然としたアカデミーの芸術が排除されていった。フランスの批評家が厭味たっぷりに苦言を呈しているように、フェルナン・コルモンの筆になるモニュメンタルな歴史画《カイン》(三八四×七〇〇 cm) (fig.11) をリュクサンブール美術館から撤去しさえすれば、カイユボットのコレクションの六分の一の展示スペースがそっくり確保できたことだろう⁴¹⁾。

だが、フランス国内でとくにアカデミーと近代芸術の確執が熾烈をきわめているうちに、ドイツにまでその論争が飛び火した。すなわち、ナショナリズムに染まった当時の政治状況下で、保守勢力は、ドイツ人画家が外国人に席を譲るべきか否かと問うていたのだ。チューディは政治動向が自身の活動の足かせになることを見越していたので、それよりも学問的に上位に属する範疇を用いて持論を展開している。「近代芸術の殿堂にあつて、自国の画家のかたわらに、外国人画家のためのスペースも設けるべきだと判断できるのは、歴史への興味に加えて、美そのものへの関心のおかげなのです⁴²⁾」。ちなみに、リュクサンブール美術館で外国作品の買い付けに心血を注いだレオンス・ベネディットもまた、チューディの姿勢と共通するところがあった。たとえば、彼は一八九四年にドイツに出張してからフリッツ・フォン・ウーデとマックス・リーバーマンの作品を購入している⁴³⁾。すでに功成名を遂げていたアカデミー会員が、印象派を国立美術館に収めることに猛反発したとしてもいささかも不思議ではない。こうした保守派の重鎮アントン・フォン・ヴェルナーは、一八九六年十二月『ミュンヒナー・フライエ・プレッセ』編集部宛ての手紙で、ある記事に対する最大級の賛辞を表明している。それによれば、印象派の作品は、せいぜいのところが芸術家にとっての「制作資材」にすぎず、「[……] 鑑賞者の興味も惹かないがらくた [……]」の域を出ていないというのだ⁴⁴⁾。こうした世間の反発や皇帝との軋轢にもかかわらず、チューディは自分の作品購入の方針をひきつづき曲げずにうまく切り抜けていたのだ。早い話が、皇帝と決裂して一九〇八年に館長の職を辞するまで、彼は、マネ、ルノワール、モネ、ドガ、セザンヌ、シスレー、ピサロー要するに、いずれもカイユボットの寄贈によって第一級の芸術家へと格上げされた画家たち—の作品を蒐集してドイツ初の印象派コレクションの礎を築いたのである (fig.12)。ともに尽力したチューディとカイユボットという二人の同時代人の軌跡は、美術批評ではまったく周知のことである。「しかも、このドイツの美術館館長は、妥協をしない抜群の審美眼を有していたとはいえ、あのフランスの同業者とくらべるとはるかに党派性にとらわれてはいないのである。[……] ベルリンのコレクションには、

フランス印象派の主要な芸術家たちがすべて顔を揃えている⁴⁵⁾。同様に、一八九七年一月に当時のパリの状況も視野に入れながら、ジェフロワは、マネ、ドガ、モネの絵がすでに国立美術館に収蔵されていることを手放して称賛している⁴⁶⁾。

さて、ここまでドイツとフランスの状況を比較しながら考察してきたが、まさにその考察をつうじて、印象派の常設展示をめぐる論争がいかに多面的であったかがわかるだろう。民間のサロンや分派の擡頭によって新しい芸術観が流布していく一方で、公的な文化活動を担う官僚機構は依然として伝統的な価値観に縛られていた。フランスだけでなくドイツにもいえることなのだが「〔……〕アカデミーのドグマを脱して芸術の指導原理の絶え間ない変化を受け入れるだけの準備」がとくだん行政当局側に「整っていたとはいいがたい⁴⁷⁾」。ドイツでは文化国粹主義が高まったために、フランス印象派への拒絶感が隣国よりもいっそう顕著になっていった。新たな流派の確立のために闘うには、カイユボットのような時代を先駆ける画家兼蒐集家やチューディのような勇敢な美術館長が必要だった。カイユボットの遺産、さらには国立美術館を国際的な美術館に刷新しようとするチューディの模索のおかげで、印象派は国立施設にもついにその突破口を切り拓くことができたのである。

注

- 1) Le testament de Gustave Caillebotte, Paris 03.11.1876, <<http://archives.seine-et-marne.fr/testament-caillebotte>, AD77, 112E623-1/> [最終閲覧二〇一九年二月一三日]
- 2) Anne Distel, Les collectionneurs des impressionnistes. Amateurs et marchands, Düdingen/Guin 1989, S. 247. これに加えて、このカタログに収められた Karin Sagner の論考を参照。
- 3) オーギュスト・ルノワールは次のように書いている。「〔…〕〔カイユボットは〕印象派の最初の「擁護者」ですよ。彼はわたしたちの作品を購入してくれたのですが、投機目的のかけらもありませんでした。彼はただ友人に手を差し伸べようとしただけでした。もっとも、それは実にさりげないものではありませんが。つまり、買い手がつかないだろうと思われるものだけを彼は購入してくれたのです。」 In: Ambroise Vollard, En écoutant Cézanne, Degas, Renoir, Paris 1938, S. 173.
- 4) Léonce Bénédite, La collection Caillebotte au Musée du Luxembourg, in: Gazette des Beaux-Arts 39, 1897, (H. 3), S. 249–258, hier S. 257.
- 5) ルノワールは、遺言執行人を務めた謝礼としてコレクションの中から一点を贈呈するとの約束を交わしていた。彼が選んだドガのバステル画《ダンスのレッスン》は現在メトロポリタン美術館で見ることができる。以下を参照。Anne Distel, Introduction. Caillebotte as painter, benefactor and collector, in: Gustave Caillebotte. The Unknown Impressionist, hg. von ders. (Ausst.-Kat. London Royal Academy of Arts), Ghent 1996, S. 220–222.
- 6) Julius Meyer-Graefe, Die Sammlung Caillebotte im Musée du Luxembourg in Paris I., in: Das Atelier. Organ für Kunst und Kunstgewerbe 7, 1897, (H. 6), S. 3–4, hier S. 3.
- 7) ベネディットの説明によれば「カイユボットのコレクションを見るだけで彼ら印象派の発展を心ゆくまで感じられる」のだという。In: Bénédite 1897, S. 257.
- 8) 一八八三年十一月二〇日の一度目の加筆で、ルノワールは遺言執行人の重責を解かれ、一八八九年十一月五日の加筆では人生の伴侶であったシャルロット・ベルティエに邸宅が移譲されている。
- 9) 国立博物館諮問委員会における一八九四年三月二〇日の議事録、ルーヴル美術館アーカイヴ, 1 BB 31, S. 47–51, in: Marie Berhaut, Le legs Caillebotte. Vériés et contre-vériés in, Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français, 1983, S. 209–239, hier S. 224.

- 10) Pierre Vaisse, *Le legs Caillebotte. Deux façons d'écrire l'histoire*, INHA, Paris 2014, S. 22.
- 11) Vaisse 2014, S. 21.
- 12) Vaisse 2014, S. 28.
- 13) 一八八三年十一月二〇日付けの遺言の独訳は以下に掲載。Götz Czymmek, *Der Sammler als Mäzen am Beispiel Caillebotte*, in: *Miracle de la couleur*, hg. von Rainer Budde und Barbara Schäfer (Ausst.-Kat. Wallraf-Richartz-Museum), Köln 2001, S. 1–8, hier S. 7.
- 14) Vaisse 2014, S. 31.
- 15) Bénédite 1897, S. 250.
- 16) Alexis Clark, *Writing impressionism into the Musée du Luxembourg's history of nineteenth-century art*, *Museum History Journal*, 11, 2018, S. 57–75, hier S. 66.
- 17) Distelによる引用。Distel 1989, S. 262.
- 18) Bénédite 1897, S. 250.
- 19) o. V., *Le legs Caillebotte*, in: *La Chronique des Arts et de la Curiosité (Supplément a la Gazette des Beaux-Arts)*, 18.04.1896, 144f.
- 20) Bénédite 1897, S. 249–258.
- 21) 展覧会カタログ。Köln 2001, S. 1–8, hier S. 7.
- 22) Hugo von Tschudi: *Königliche Museen zu Berlin, National-Galerie: Ausstellung der Neuen Erwerbungen*. Berlin 1896, S. 8.
- 23) ハンセンもまた、二〇世紀初頭のグスタフ・パウリを例に挙げながら、カイユボット・コレクションがドイツの美術館に与えた影響を論じている。Dorothee Hansen, *Der Kampf für die impressionistische Malerei in den Museen – Caillebotte und Gustav Pauli*, in: *Über das Wasser. Gustave Caillebotte. Ein Impressionist wird wiederentdeckt*, hg. von Anne-Birgit Fonsmark u. a. (Ausst.-Kat. Kunsthalle Bremen) Bremen 2008, Supplement I–IV.
- 24) 以下を参照。Pierre Vaisse, *Le legs Caillebotte d'après les documents*, in: *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français* 1983, S. 201–208. および, Vaisse 2014.
- 25) Distel 1996, S. 218f. を参照。
- 26) *La collection Caillebotte*, in: *La Chronique des Arts et de la Curiosité (Supplément a la Gazette des Beaux-Arts)*, 24.03.1894, S. 92.
- 27) Adolphe Tabarant, *Le peintre Caillebotte et sa collection*, *Bulletin de la vie artistique*, 01.08.1921, S. 405–413.
- 28) *Archiv der Académie des Beaux-Arts*, 2 E 19, S. 373–377 und S. 382; Pierre Vaisse, *Le legs Caillebotte d'après les documents*, *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1983, S. 201–208.
- 29) アンリ・ド・セジ議員による講演論考は、以下を参照。Berhaut 1983, S. 236f.
- 30) *Ein Skandal im Luxembourg-Museum*, in: *Die Kunst für alle*, 15.03.1895, S. 183–185.
- 31) Karl Eugen Schmidt, *Ein Kunstminister für Frankreich*, in: *Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe XVI.*, 1904/05, (H. 15), S. 225–228, hier S. 227.
- 32) Barbara Paul, *Hugo von Tschudi und die moderne französische Kunst im deutschen Kaiserreich*, Mainz 1993 (*Berliner Schriften zur Kunst*, Bd. 4), S. 73.
- 33) Paul 1993, S. 72.
- 34) チューデイがこのリストから削除したのはたった二作品だけであった。Paul 1993, S. 73f.
- 35) Hugo von Tschudi, *Königliche Museen zu Berlin, National-Galerie: Ausstellung der Neuen Erwerbungen*, Berlin 1896, S. 4.
- 36) チューデイがそこでさまざまなかたちで称賛したマネの《ガラス花瓶の中の白いライラック》は、一九〇九年にフェリシー・ベルンシュタインの財産として国立美術館に収蔵されている。

- 37) Claude Keisch, Liebermann, Künstler und Kunstfreund. Die Sammlung, in: Max Liebermann. Jahrhundertwende, (展覧会カタログ, 旧国立美術館), Berlin 1997, S. 221–232, hier S. 224.
- 38) Paul 1993, S. 87.
- 39) Angelika Wesenberg, Französische Kunst in der Nationalgalerie, in: Frankreich in der Nationalgalerie (展覧会カタログ, 旧国立美術館), Berlin 2007, S. 8–12, hier S. 9.
- 40) Paul 1993, S. 111.
- 41) Distelによる引用。Distel 1989, S. 258.
- 42) Von Tschudi 1896, S. 4.
- 43) [<https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/benedite-leonce.html>]
- 44) Anton von Werner, Brief vom 19.12.1896 an die Redaktion der Münchner Freie Presse, 19.12.1896, Abschrift aus der Bayerischen Staatsbibliothek, München.
- 45) Karl Eugen Schmidt, Das Budget der Bildenden Kunst in Frankreich, in: Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe XVII., 1905/06, (H. 12), Sp. 177–180 hier Sp. 177f.
- 46) Gustave Geffroy, La vie artistique, Bd. 5, Paris 1897, S. 139. Dazu siehe auch Peter-Klaus Schuster, Johann Georg von Hohenzollern, Hugo von Tschudi und der Kampf um die Moderne, in: Manet bis van Gogh (Ausst.-Kat. Alte Nationalgalerie), München 1996, S. 21–40, hier S. 27.
- 47) Paul 1993, S. 91.



fig. 1 ギュスターヴ・カイユボット《床削り》1875年、油彩・カンヴァス、オルセー美術館、パリ

Abb. 1 Gustave Caillebotte

Die Parkettschleifer (Raboteurs de parquet), 1875

Öl auf Leinwand, 102 × 146,5 cm

Paris, Musée d'Orsay



fig. 2 ピエール＝オーギュスト・ルノワール《ムーラン・ド・ラ・ギャレットの舞踏会》1876年、カンヴァスの上に油彩、オルセー美術館、パリ

Abb. 2a Pierre-Auguste Renoir

Ball im Moulin de la Galette (Bal du moulin de la Galette), 1876

Öl auf Leinwand, 131,5 × 176 cm,

Paris, Musée d'Orsay



ギュスターヴ・カイユボット 《カンヴァスの前の自画像》1879年、油彩・カンヴァス 画家の背後にルノワールの《ムーラン・ド・ラ・ギャレットの舞踏会》が鏡により逆になっている。

Abb. 2b Gustave Caillebotte

Selbstporträt vor Staffelei (Autoportrait au chevalet), 1879

Öl auf Leinwand, 90 × 115 cm,

Privatsammlung

[Im Hintergrund spiegelverkehrt Renoirs Moulin de la Galette]



fig. 3 エドゥアール・マネ《アンジェリーナ》
1865年、油彩・カンヴァス、オルセー美術館、パリ
Abb. 3 Édouard Manet
Angelina, 1865
Öl auf Leinwand, 92 × 73,5 cm
Paris, Musée d'Orsay



fig. 4 ギュスターヴ・カイユボット《バルコニー
の男、オスマン大通り》1880年、油彩・カンヴァ
ス、個人蔵
Abb. 4 Gustave Caillebotte
Mann auf dem Balkon, Boulevard Haussmann
(Homme au balcon, Boulevard Haussmann),
1880
Öl auf Leinwand, 117 × 90 cm,
Privatsammlung

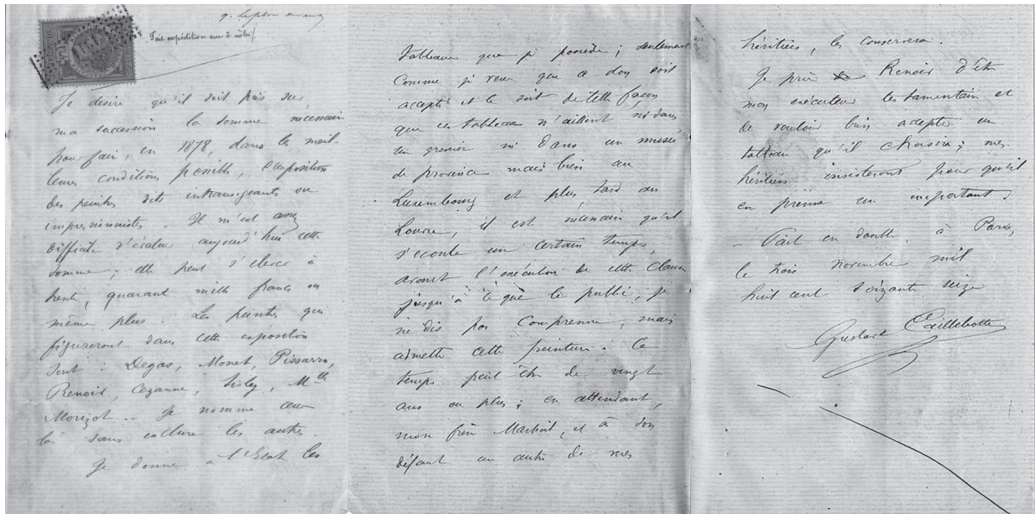


fig. 5 「カイユボットの1876年11月3日付の遺書」, ムラン, セーヌ・エ・マルムのアーカイヴ部門
 Abb. 5 Testament von Gustave Caillebotte vom 3. November 1876,
 Melun, Archives départementales de Seine-et-Marne



fig. 6 ギュスターヴ・カイユボット《屋根の眺め（雪の効果）》1878年, 油彩・
 カンヴァス, オルセー美術館, バリ
 Abb. 6 Gustave Caillebotte
 Blick über Dächer bei Schnee (Toits sous la neige), 1878
 Öl auf Leinwand, 65 × 82 cm
 Paris, Musée d'Orsay



fig. 7 エドゥアール・マネ《温室にて》1878-79年, 油彩・カンヴァス, 旧国立美術館, ベルリン

Abb. 7 Edouard Manet

Im Wintergarten (Dans la serre). 1878/1879

Öl auf Leinwand, 115 x 150 cm

Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie



fig. 8 クロード・モネ《ヴェトウイユにおけるセーヌの眺め》1880年, 油彩・カンヴァス, 旧国立美術館, ベルリン

Abb. 8 Claude Monet

Ansicht von Vétheuil (Vétheuil sur Seine), 1880

Öl auf Leinwand, 60 x 100 cm

Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie



fig. 9 エドガー・ドガ《婦人帽子屋における会話》1882-83年頃、パステル・板、旧国立美術館、ベルリン

Abb. 9 Edgar Degas

Die Unterhaltung (La conversation chez la modiste), um 1882/1883

Pastell auf Pappe, 65 x 86 cm

Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie



fig. 10 ポール・セザンヌ《ポントワーズのクーヴル川の粉挽き屋》1881年、油彩・カンヴァス、旧国立美術館、ベルリン

Abb. 10 Paul Cézanne

Mühle an der Coulevre bei Pontoise (Moulin sur le Coulevre à Pontoise), 1881

Öl auf Leinwand, 73,5 x 91,5 cm

Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie



fig. 11 「オルセー美術館のフェルナン・コルモン作《カイン》（1880年、油彩・カンヴァス）」

Abb. 11 Fernand Cormon

Kain, 1880

Öl auf Leinwand, 384 x 700 cm

Paris, Musée d'Orsay



fig. 12 「国立美術館 3階第5室のフランス印象派の作品群」1908年

Abb. 12 Raum 5 im III. Geschoß der Nationalgalerie mit Werken der französischen Impressionisten, 1908

