

# フーゴ・フォン・チューディのモダニズムと日本

仲間裕子

ドイツ芸術のモダニズムの台頭に、ベルリン国立美術館（ナツィオナルガレリー、現：旧国立美術館）館長として歴史に残る役割を果たしたフーゴ・フォン・チューディ（Hugo von Tschudi, 1851–1911）（fig. 1）であるが、チューディの日本美術や工芸への関心についてはこれまで注目されたことがなかった。しかし、ドイツと日本における調査から、チューディが当美術館に日本の工芸美術品を購入しただけでなく、京都を訪れた事実が書簡等の資料から判明した。

チューディの功績は国家権力の象徴であった美術館のコレクションに積極的にフランス近代の美術作品を加え、ドイツにおいてモダンアートの関心を促進させたことにある。なかでも1906年の「ドイツ100年展」にチューディの思想が反映されている。<sup>1)</sup> この「100年展」についてフランソワーズ・フォスター＝ハーンは次のように述べている。



fig.1 フーゴ・フォン・チューディ 撮影年不明  
出典：Johann Georg Prinz von Hohenzollern, Peter-Klaus Schuster (Hg.), *Manet bis Van Gogh: Hugo von Tschudi und der Kampf um die Moderne*, Prestel-Verlag, München, New York, 1996.

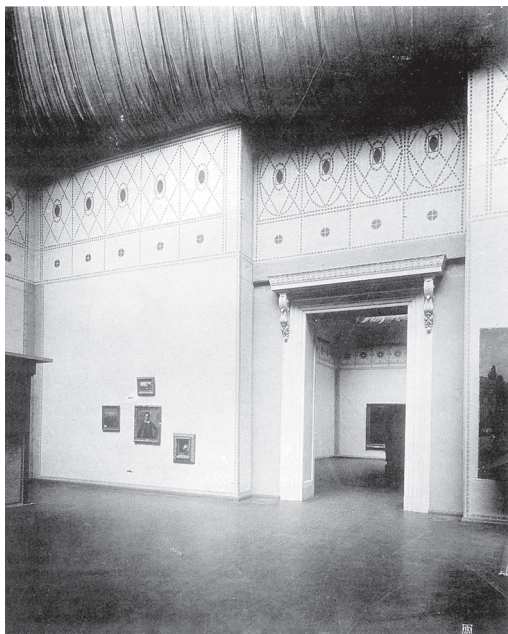


fig.2 ペーター・ベーレンス 「ドイツ100年展」の装飾 1906年撮影  
出典：Hohenzollern, Schuster, 1996.

1906年の「100年展」は、フーゴ・フォン・チューディ、アルフレート・リヒトヴァルク、ユリウス・マイアー＝グレーフェなどが組織し、19世紀ドイツ美術の歴史を完全にモダニストの視点で再生させたきわめて重要な展覧会である。ドイツ固有の伝統を根幹として、「フランスびいき」の当時の流行に委ねることなく、帝国の圧倒的な愛国主義傾向にこの国際的な事業を合流させた。ペーター・ベーレンスの国立美術館展の演出は示唆的なシグナルを送った。つまり、美術館の壁の愛国的な装飾を白色の壁紙で覆い隠し (fig. 2)、美術館が象徴すべき国家的伝統の上にモダニティーを重ねたのである。<sup>2)</sup>

1896年に国立美術館長の座に就いたチューディはプロイセン色を憂い、政治的ではない美学的な考察を基にした美術館構想の実現をめざした。近代美術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、国内外の展覧会を調査し、画家との対話を心がけ、また直接的な作品鑑賞を忘れない行動派であった。彼はアルノルト・ベックリン (Arnold Böcklin, 1827-1901)、ハンス・トーマ (Hans Thoma, 1839-1924)、マックス・クリンガー (Max Klinger, 1857-1920) といった同時代のドイツの画家だけでなく、印象派の優れた作品を積極的に美術館のために収集した。就任直後に、ドイツ印象派の画家で、近代美術運動のリーダー的存在であったマックス・リーバーマン (Max Liebermann, 1847-1935) とともにパリを訪れ、デュラン・リュエル画廊からエドゥアール・マネの代表作《温室にて》(1879年) (fig. 3) を獲得している。これ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。<sup>3)</sup>

チューディが1909年までの在任中に取得した外国の作品は、バルバラ・パウルの調査によれば、128点に及び、その中心は印象派、ポスト印象派を含むフランス美術で、《波》(クールベ, 1869-70年)、《Pont d'Asnières》(セザンヌ, 1881年頃)<sup>4)</sup>、《夏》(モネ, 1874年)、《ヴァルジュモンの子供たちの午後》(ルノワール, 1884年) などである。これらの傑出した作品を見れば、チューディの先見の明と鑑識眼をうかがい知ることができるだろう。<sup>5)</sup> (fig. 4)

チューディのこのような活躍は、第一に、現場主義として彼が自分自身の眼を信じたことに基づいているが、リーバーマンや近代美術史家のユリウス・マイアー＝グレーフェ (Julius Meier-Graefe, 1867-1935) などのご意見番に恵まれていたことも幸いした。ベルリンでの最初のフランス印象派展がゲルリット画廊で開催されたのは1891年、リーバーマンが印象主義へ接近したのも1890年代である。つまり1896年というチューディの就任は、まさにドイツ美術界の変革期と重なっており、画



fig.3 エドゥアール・マネ 《温室にて》 油彩・カンヴァス 1879年

出典：Hohenzollern, Schuster, 1996.

家と美術館館長の関心が新しい美術運動に照準を定めていた時期であったと考えられる。また彼らのような国際派の期待とともに、1898年にはリーバーマンを初代会長としてベルリン分離派が結成された。一方マイアー＝グレーフェは1904年にフランス近代に重点を置いた『近代美術発展史』（*Entwicklungsgeschichte der Modernen Kunst*）を世に問うている。マイアー＝グレーフェが、歴史画に圧倒的優位が与えられていた国立美術館に対して、近代美術の色彩や質感の直接的鑑賞を可能にする美術館

構想に大きな期待を寄せたことはいふまでもない。<sup>6)</sup> チューディも、マイアー＝グレーフェの美術史観に応え、19世紀絵画の発展史に位置づけた展示形式をみずからの課題としたのである。1902年には、チューディ自身がドイツで最初のマネ論を近代美術の支援者であったブルーノ・カッシーラの出版社から上梓している。<sup>7)</sup>

チューディの活躍の第二の要因として挙げられるのは、彼を支えたパトロンの存在である。購入作品を選考するプロイセンの美術コミッションは皇帝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、近代美術作品の取得に、後援者から贈与金を積み立てるという方法を編み出さざるを得なかった。これが「チューディ・シュペンデ」（Die Tschudi-Spende）といわれる絵画購入のための基金であった。パトロンたちのなかではユダヤ系の銀行家や大企業家が目立ち、とりわけエドゥアルト・アルンホルト（Eduard Arnhold, 1849–1925）（fig. 5）とロベルト・フォン・メンデルスゾーン（Robert von Mendelssohn, 1857–1917）の存在が大きい。<sup>8)</sup> 《リュエユの別荘》（マネ、1882年）はアルホルトの寄付によって取得している。チューディは貢献の見返りとして、彼らに近代美術作品獲得の便宜を計ったが、ともかくこうして近代美術の理解と普及という共通の目的に向かって、美術館と市民階級の相互関係が強化されたのである。

チューディは就任した年に早速「変化のマニフェステーション」<sup>9)</sup>



fig.4 近代フランス美術が展示された国立美術館内 1908年撮影  
出典：Hohenzollern, Schuster, 1996.

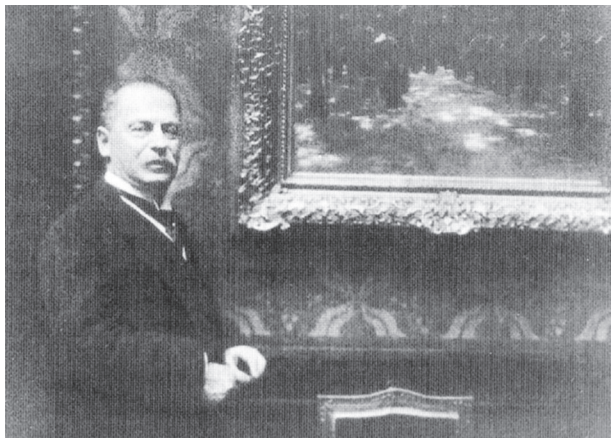


fig.5 エドゥアルト・アルンホルト 1880年撮影  
出典：Peter-Klaus Schuster, (Hg.), *Die Alte Nationalgalerie*, SMB-Du Mont, Köln, 2003.



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敢行し、改革への意欲を次のように語っている。

外国からの視点なしに、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、その後にドイツの創作活動が巻き込まれることとなった…歴史的にだけでなく、純粋に審美的な関心からも、近代美術館内の母国の作品の隣に、外国の傑作の場を提供することは必須である。<sup>10)</sup>

チューディの進歩的な活動は、皇帝ヴィルヘルム二世およびアカデミー派との確執のため困難を極めた。しかしその一方で、国の内外を問わず反響を巻き起こし、「タブー視された外国作品から呪縛を解き、個人コレクターの小さなサークルを離れた国家においても、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と門戸を大きく開いた」<sup>11)</sup>とその功績が讃えられている。とくに当のフランス本国の反応はきわめて興味深く、ギュスタヴ・ジェフロワは1897年の『ラ・ヴィ・アルティスティク』誌の「パリからベルリンへ」の記事において、このベルリンの美術館の新しい美術への開放を、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。<sup>12)</sup>

振り返れば、チューディの改革は、ドイツにおける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事件でもあった。1908年にはバルビゾン派の絵画の購入をめぐる、いわゆる「チューディ事件」と呼ばれる皇帝派との確執に端を発する論争が起こり、これを契機としてチューディは一年の強制的な休養の後、翌年館長の座を解かれた。

ベルリンを離れたチューディは1909年にバイエルン王立美術館館長に就任した。皇帝から許可が下りなかった作品を含めて、ベルリンで収集した近代美術をミュンヘンに移動させ、現在はミュンヘンの国立近代美術館、ノイエ・ピナコテークの所蔵となっている。ピナコテークのハイライトとして紹介されるゴッホの《ひまわり》(1888年)、セザンヌの《たんすのある静物》(c.1885年)、モネの《アルジャントイユのセヌ川の橋》(1874年)、ゴーガンの《誕生》(1896年)はどれもチューディが獲得した作品群である。

チューディは、さらにヴァシリ・カンディンスキー (Wassily Kandinsky, 1866–1944)、フランツ・マルク (Franz Marc, 1880–1916) を中心としてミュンヘンで結成された「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』(1912)は、この書の完成間近で難病によって亡くなった彼らの支持者、チューディに捧げられている。

## 1. 「ドイツ100年展」

チューディは1900年のパリ万国博覧会に並行して開催されたフランスの「100年展」(Centennale)の見学後に、ドイツでの同様の企画に積極的になったと伝えられている。フランスの「100年展」はフランスの文化的高揚を示す機能を果たしたが、時代の新美術を軽視した内容で、その失望感がチューディを動かしたという。<sup>13)</sup> チューディは「フランス美術の100年展」

と題したエッセイを『クンスト・フュア・アッレ誌』（1900年10・11月号）に2回にわたって寄稿しているが、新古典主義のジャック＝ルイ・ダヴィッドに始まり、印象派からオーギュスト・ロダンに至るまでの、豊富な図版を含めた詳細な記述となっている。チューディは、「100年展」と並び、特別に開催されたロダン展について、「19世紀フランス美術の素晴らしい天才の作品に集中することができた。〈100年展〉同様に展示は完全ではなかったとしても、芸術的個性の数と力による偉業は、ルネサンス期のイタリア美術と17世紀のスペインとオランダ美術のみがそれを超えることができる」<sup>14)</sup> という文章でこの長文を結んでいる。

フランスの「100年展」に刺激を受けた「ドイツ100年展」の主張はドイツ美術の価値の表明であり、フランス近代の外光主義あるいは自然主義を範として作品を分析することによって、ドイツ美術が“近代美術”として国際舞台に踊り出ることを意図したのである。なかでもリーバーマンの作品を、「印象派的な色彩力へと向かう確かな発展の出発点」<sup>15)</sup> と批評しつつ、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。総じてチューディは、アカデミー派の歴史画優位から風景画への移行を重視し、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世紀ドイツ美術の新たな分析法を提示している。結果的にはこの美的判断法によって、それまでは忘れられていた画家も取り上げることになり、リヒトヴァルクの言葉によれば「修正展覧会」<sup>16)</sup> としての「ドイツ100年展」の目的が実現されたのである。

## 2. チューディのモダニズムと日本

チューディのロダンへの傾倒は、館長に就任した年に美術館にこの彫刻家の《ジュール・ダルー像》（1883年）を購入していることでも明らかであるが、そのロダンはジャポニズムの流れのもと、日本美術や工芸品の相当の数の収集を行い、浮世絵だけでも現在約288点がロダン美術館に収蔵されている。<sup>17)</sup> ロダンと交流のあった白樺派は1910年の『白樺』第8号にロダン特別号を組んでいるが、そこにはロダンからの手紙が彼のポートレート写真とともに挿入されている。（fig. 6）

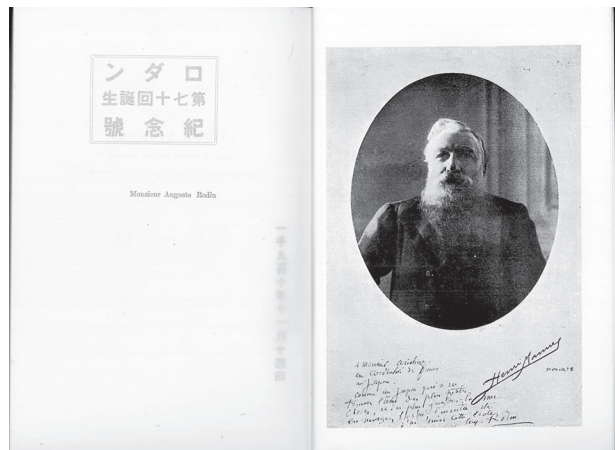


fig. 6 ロダンから白樺派への写真付きの手紙（『白樺』ロダン特別号 1910年）筆者撮影

佛国より日本国へ交誼を致す。最微なる或は最大なる實在、例えば太洋、雲嶽、草木、昆蟲の精霊を窺視し得たる日本の芸術は又吾が踏む道なり。

このような、日本美術と工芸に対する印象派やロダンを含むフランス近代の関心の波は、またベルリンにおいても、ヴォルデマー・フォン・ザイデリッツが当時高く評価された『浮世絵の歴史』(1897)を出版し、ベルリン芸術図書館の館長ベーター・エッセンが「浮世絵特別展」(1905)を開催するなど、チューディの身近にも押し寄せていた。なお、チューディを国立美術館館長に推薦したヴィルヘルム・ボーデの働きによって1906年には、東アジア美術館がベルリンに開館している。

チューディは先述したように1896年から1909年の国立美術館在職中に、ドイツ近代美術とともに、フランス近代美術を中心にヨーロッパの絵画・素描、彫刻の収集に力を入れた。しかし、唯一西洋に属さない国の、しかも工芸品がある。<sup>18)</sup>それが、美術館の所蔵目録に大橋松次郎作と記載された刺繍屏風の《京都郊外の桂川の急流》である。ベルリン中央アーカイヴやベルリン国立図書館を調査したところ、いくつかこれまで公表されていない新しい資料が見つかった。

この作品名が最初に記録として登場するのは、チューディが1899年2月9日にプロイセンの文化大臣ロベルト・ボッセに宛てた手紙で、4作品の美術館所蔵の許可を申し出ている。<sup>19)</sup>ハンス・フォン・マレースの《竜を退治する男》(1880年)、モネの《アルジャントゥイユの家々》(1873年)、シニャックの《サン・トロベの鐘塔》、そして日本の刺繍屏風である。シニャックの作品は、あまりにも近代的として認められなかったようだが、この作品以外はすべて認可が下り、美術館所蔵になった。残念ながら刺繍屏風は消失しており、これまでの調査の限りでは、日本においても記録が残っていない。この手紙にチューディは刺繍屏風について次のように説明している。

日本の屏風。六曲の刺繍の風景画は京都付近の川の急流を表している。自然主義的な素晴らしい装飾効果によって、この刺繍絵画は日本美術の特色を示している。この作品を国立美術館のコレクションに加えることはまったく正当である。価格1000M。<sup>20)</sup>

また、ベルリンの中央アーカイヴには美術商と思われる人物、ルートヴィヒ・ヘルツからの「屏風に描かれた風景は、小さな村の保津と嵐山(京都付近)の間にある流れの速い桂川でしょう」と説明した葉書も残っている。<sup>21)</sup>

日本の風景を扱った刺繍屏風を、19世紀の近代美術館に所蔵することを「まったく正当である」(*berechtigt vollständig*)と断言したことについて、チューディの強い思い入れがあったと推察される。まずは工芸品でありながら、しかも近代美術の枠組みとして所蔵するという、国立美術館ではきわめてめずらしいケースだからである(この刺繍屏風は「彩色素描部門」に登録されていた)。刺繍屏風の1000マルクという価格は、同じ許可申請に含まれていたハンス・フォン・マレースの2000マルク、モネの3000マルク、シニャックの800マルクと比べても、無名の工芸作品としては決して低価ではない。

チューディの日本美術や工芸への関心は、すでにウィーンのオーストリア応用美術博物館(当時はオーストリア芸術産業博物館)で研修していた1879年に、『博物館紀要』(*Mittheilung des K.K. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie*)に寄稿した「日本の美術」という評論に反映されている。これは1878年に日本が刊行した『パリ万国博覧会出品目録』(第一部は日本

の地理や歴史、第二部は美術、産業、農業や園芸等）をもとに、陶器、漆器、和紙、織物などを中心に執筆されたもので、たとえば「織物産業の中心は京都の西陣でとくに価値の高い品はすべてこの地から来ている」<sup>22)</sup>と説明されている。チューディは冒頭に、「『パリ万国博覧会出品目録』は）万国博覧会でここ数十年、日本と日本の独特な産業への関心がかかなり深まっているにもかかわらず、未だ外国人の不完全で乏しい情報しかなく、そのために、時流にかなった公的な刊行物で補うために出版された」と評しているが、一方で、この目録がヨーロッパの要求を十分果たしていないとも指摘している。この批判には逆説的に日本の美術・工芸へのチューディの関心の深さが見られるが、この評論からも、刺繍屏風はチューディにとって十分魅力的な作品であったに違いない。

刺繍屏風は、京都の大手の呉服商を中心として制作され、着物の部分的な装飾に使われていた刺繍を絵画に発展させたもので、下絵は竹内栖鳳など著名な画家が担当していた。絹糸の美しい光沢が特色で海外にも大量に輸出され、一時代を作っている。当時刺繍絵画制作で有名であった西村總左衛門商店（現：千總、1555年創業）は、1878年、1889年、1900年のパリ万博にも出品し、1900年には刺繍絵画《水中群禽図》（1899年、原図は今尾景年、宮内庁所蔵）が大賞を受賞している。

チューディが獲得した「刺繍屏風」は、前述したように、ベルリン国立美術館所蔵目録で、大橋松次郎作《京都付近の桂川の急流》と記され、「日本の六曲屏風。絹の刺繍、寸法は168 x 360 cm」と登録されている。今回の調査で、大橋松次郎は作者ではなく、西村總左衛門商店の幹部であったことが判明した。ベルリンの中央アーカイヴには大橋松次郎の名刺が保存されているが<sup>23)</sup>、チューディが実際に会ったかどうかは不明である。なお、ドイツの皇族が西村總左衛門商店を訪問した1904年の写真（Fig. 6）<sup>24)</sup>が残っているが、この写真の皇族カール・アントン氏は、宮内省作成の外賓接待録に記載された「ドイツ皇族カルル・アントン・ホーエンツェルヌス親王」<sup>25)</sup>である可能性が強い。明治37年（1904年）に来日し、京都を訪れている。ホーエンツェルン家はプロイセン王家で、ベルリン国立美術館にも歴代君主の胸像が並べられていた。このような皇族の訪問は、パリ万国博覧会での西村總左衛門の評判がドイツにも十分届いていた事実を証している。

したがって、チューディが国立美術館のために獲得した刺繍屏風も西村總左衛門商店が制作した可能性が大きい。この《京都付近の桂川の急流》は、同じく西村總左衛門の《嵐山春秋図》（1890年、宮内庁所蔵）に類似する作品でなかったかと推察される。筏の動きと相まって保津川のダイナミックな流れを見事に表現しているからである。

前述したように、チューディは皇帝と皇帝派との確執を経て、1908年から1年間の強制的な休暇をとることになったが、この休暇を利用して日本を訪れている。<sup>26)</sup>チューディの日本滞在については、これまでほとんどドイツで言及されていない。バベッテ・バルンケによると、日本の美術についての画集や講演論文など豊富な文献が1890年代から美術館の図書館で収集されていたという。チューディはベルリン美術館考古学部門長のテオドール・ヴィーガントの招待を受け、日本への旅を決心したとされている。<sup>27)</sup>しかし、おそらくこれは間違いで、‘テオドール’ではなく、ドイツの大手海運業の北ドイツ汽船会社最高責任者ハインリヒ・ヴィーガントではないかと思われる。京都の都ホテルから1908年10月24日に当ヴィーガントに宛てたチューディの



手紙<sup>28)</sup>では、シンガポールを越えて良い天候が続いたが、南シナ海を過ぎたところから台風に乗られ、同行したケピングが台風による揺れで2階下までさかさまに投げ出されたという。奇跡的に日本の旅行を妨げるほどではないという事情や、神戸で下船して京都に着き、秋の快晴のもと素晴らしい寺院と二つとない美しい街の周辺を歩き回っているなど、感謝の辞とともに滞在の様子が記され、また京都では日本の真の生活を知ったと書き添えている。なお、ベルナル・マーツのチューディの書簡に関する調査によると、ドイツの知人宛に箱根から1908年11月22日に葉書を出している。<sup>29)</sup>

チューディの旅に同行したカール・ケピング (Karl Köpping, 1848–1914) は画家で銅版画を得意とし、プロイセン芸術アカデミーの教授を務めており、浮世絵も収集していたという。また、チューディは日本滞在中に若い画家で詩人のフリッツ・ルンプ (Fritz Rump, 1888–1949) (Fig. 7) に会ったのではないかと推察される。<sup>30)</sup> ルンプは、ベルリンで1894年に設立した反自然主義、耽美派の「パン」に因んで日本で結成された「パン」の会に、木下杢太郎を通して参加し、北原白秋はルンプについて短いエッセイ (『フリッツ・ルンプのこと』『近代風景』2巻1号, 1927年)<sup>31)</sup> を書き、野原宇太郎もさらに詳しく日本でのルンプ像を紹介している。<sup>32)</sup> 同名の父、フリッツ・ルンプも画家で、彼のポツダムのヴィラには、ファン・デ・ヴェルデ、リーバーマン、ベーレンス、そしてロヴィス・コリントなど当時ベルリンで近代的な芸術を推進していた人たちが集まり、チューディもそのサークルに属していた。若いフリッツが日本への関心を深めたのも前述したベルリンで開催された「浮世絵特別展」だったという。<sup>33)</sup> なお、コリントが描いた《ルンプ一家》(1901年、ベルリン旧国立美術館蔵)のなかに、少年ルンプと思われる横顔がある。



fig.7 「ドイツ人来店記念時の集合写真」 1904年撮影  
前列中央に西村總左衛門 その隣にドイツの皇族カール・アントン、  
前列右端に大橋松二郎 出典：千總編『千總四六〇年の歴史—京都老舗の文化史』、京都文化博物館・株式会社千總、2015年

## おわりに

チューディがバリーで1906年に手に入れた、ゴッホの《坊主の自画像》(Fig. 8) と呼ばれる1888年の作品を紹介したい。ゴーガンの自画像と交換する目的で描かれたものだが、ゴッホはこの作品について「肖像で自分の個性を強調することが僕にも許されるのなら、僕の肖像のなかに、自分だけでなく全般的に印象主義者を表現するという意味で、僕はこの肖像を永遠の仏陀の素朴な崇拝者である坊主の像として構想したのだ」と弟テオ宛の手紙に記している。<sup>34)</sup>





fig.8 フリッツ・ルムプ 《自画像》『方寸』明治43年（1910年）5月号（石版刷り），筆者撮影

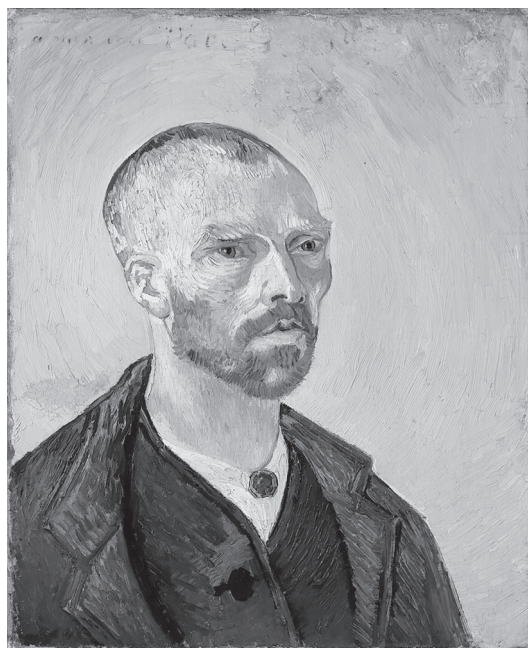


fig.9 フィンセント・ファン・ゴッホ 《坊主としての自画像》油彩・カンヴァス 1888年 ハーバード大学付属フォッグ美術館

出典：Hohenzollern, Schuster, 1996.

《坊主の自画像》が描かれた10日ほど後には、「日本の芸術を研究すると、紛れもなく賢明で、達観していて、知性の優れた人物に出会う…。かくも単純で、あたかも己れ自身が花であるかのごとく自然のなかに生きるこれらの日本人がわれわれに教えてくれることこそもうほとんど新しい宗教ではあるまいか。もっと大いに陽気になり、もっと幸福になり、因習の世界でのわれわれの教育や仕事に逆らって自分たちを自然へと立ち返らせることをせずに、日本の芸術を研究することはできないように思われる」と告白しているのである。<sup>35)</sup>

チューディのモダニティとは、印象派を中心としたフランス近代美術から発展し、ドイツ美術にもそのモダニティを重視したが、ゴッホやロダン同様に、19世紀末から日本の美術・工芸への関心を強く持ち、日本と日本美術への親近感を常に失わなかったモダニティであったと思われる。そこに、工芸作品である刺繍屏風をあえて美術館に獲得しようとした意図がうかがわれるのだ。チューディがこのゴッホの《坊主の自画像》を手に入れた理由もそれに起因するのではないだろうか。<sup>36)</sup>

## 注

「刺繍屏風」の調査で、千總文化研究所の加藤結理子氏、京都服飾文化研究財団の周防珠実氏、ウルスラ・ハバコーン氏にご協力いただいた。お礼を申し上げたい。

- 1) 仲間裕子、『C.D. フリードリヒ《画家のアトリエからの眺め》－視覚と思考の近代』（第6章、「ドイ

- ツ 100 年展」), 三元社, 2007 年。
- 2) Françoise Forster-Hahn, ed., *Imaging Modern German Culture: 1889-1910*, Trustees of the National Gallery of Art, Washington, 1994, p.11.
  - 3) Peter-Klaus Schuster, Hugo von Tschudi und der Kampf um die Moderne, in: Johann Georg Prinz von Hohenzollern, Peter-Klaus Schuster, (Hg.), *Manet bis Van Gogh: Hugo von Tschudi und der Kampf um die Moderne*, Berlin, 1996, S.26.
  - 4) マネの《温室にて》同様, 「美術館」に購入された初めてのセザンヌの作品
  - 5) Barbara Paul, *Hugo von Tschudi und die moderne französische Kunst im Deutschen Kaiserreich*, Mainz, 1993.
  - 6) Julius Meier-Graefe, Tschudi, *Die Zukunft*, 1908, zit.nach Catherine Krahmer, Tschudi und Meier-Graefe, Der Museumsman und der Kunstschriftsteller, in: Hohenzollern, Schuster, S.371.
  - 7) Hugo von Tschudi, *Ed. Manet*, Bruno Cassirer, Berlin, 1902.
  - 8) チューディはアルンホルトのドイツ・フランス近代美術コレクションを「もっとも芸術的な価値が高い」と絶賛した。(Peter-Klaus Schuster (Hg.), *Die Alte Nationalgalerie*, Berlin, 2003, S.130).
  - 9) Sabine Beneke, Hugo von Tschudi, Nationalcharakter der Moderne um die Jahrhundertwende, in: C. Ruckert u. S. Kuhrau (Hg.), *Der Deutschen Kunst...: Nationalgalerie und Nationalidentität 1876-1998*, Leipzig, 1998, S.47.
  - 10) Ruckert, Kuhrau, S.65.
  - 11) Paul O. Rave, *Die Geschichte der Nationalgalerie Berlin*, Berlin, 1968, S.56
  - 12) Paul, S.90.
  - 13) マイアー＝グレーフェの「100 年展」への熱意にも促されたようである。1904 年 7 月 25 日のチューディからリヒトヴァルクに宛てた書簡がそれを示している。(Julius Meier-Graefe, *Kunst ist nicht für Kunstgeschichte da, Briefe und Dokumenten*, Göttingen, 2001, S.45.
  - 14) *Kunst für alle*, XVI, 1. Oktober, 1900, S. 72.
  - 15) *Ausstellung Deutscher Kunst aus der Zeit von 1775-1875 in der Königlichen Nationalgalerie Berlin 1906*, Bd. II, S.XXXVI.
  - 16) Beneke, 1999, S.78.
  - 17) 神谷浩「ロダン美術館浮世絵コレクションについて」『ロダンと日本』静岡県立美術館カタログ, 2001 年, 99 頁。
  - 18) チューディによって 1896-1911 年にベルリンとミュンヘン美術館所蔵になった作品群を整理したバーバラ・パウルの調査による。(Paul, 1993)
  - 19) SMB-ZA, I/NG 993, Geschenke und Vermächtnisse 1899-1903, Nationalgalerie, 177.
  - 20) *ibid.*
  - 21) SMB-ZA, I/NG 993, Geschenke und Vermächtnisse 1899-1903, Nationalgalerie, 350/99.
  - 22) Hugo von Tschudi, Die Kunst in Japan, in: *Mittheilung des K.K.Österreichischen Museums für Kunst und Industrie*,
  - 23) SMB-ZA, I/NG 993, Geschenke und Vermächtnisse 1899-1903, Nationalgalerie.
  - 24) 『京都老舗の文化史—千總四六〇年の歴史』展覧会図録, 京都文化博物館, 2016 年, 46 頁。
  - 25) 辻岡健志「宮内省の外賓接待と大津事件—宮内省作成公文書類の生成・編纂を中心に」(『書陵部紀要』) 第 66 号, 2015 年, 40-60 頁
  - 26) リヒトヴァルクの 9 月 17 日の手紙から, チューディはその 8 日前に日本に向けて出発したようであるが (Gisela Hopp, Tschudis Wirken aus der Sicht Alfred Lichtwarks, in: Hohenzollern, Schuster, S.274), 日本での滞在期間について, あるいはどの地を訪れ, 誰に会ったか等の日本での活動について具体的な資料が見つからない。

- 27) Babette Warncke, Hugo von Tschudi: Biographie, in: Hohenzollern, Schuster, S.451.
- 28) Staatsbibliothek zu Berlin, Handschriftenabteilung, Nachl. 495.
- 29) Bernhard Maaz, Hier handelt sich's nicht bloß um eine Persönlichkeit, sondern um ein Prinzip, Hugo von Tschudi im Briefwechsel, in: *Jahrbuch der Berliner Museen*, Staatlichen Museen zu Berlin, 2003.
- 30) Cf. Warncke, S.451. 註 33 資料によると、ルムプは 1908 年 10 月に上海から日本に向かい、1909 年に帰国したと記されている。
- 31) 『白秋全集』 35, 岩波書店, 1987 年, 267-277 頁。
- 32) 「フリッツ・ルンプ」(野田宇太郎『日本耽美派の誕生—パンの会改訂増補版』), 河出書房, 1951 年, 183-199 頁。
- 33) Marianne Rump, Fritz Rump – Leben und Werk im Überblick, in: *Nachrichten der Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens*, Jg. 1986-87, Heft 139-142, S.3-18.
- 34) 『ファン・ゴッホの手紙』 二見史郎編訳, 関府寺司訳, みすず書房, 2017 年, 307 頁。
- 35) 同上, 293 頁。関府寺司「ファン・ゴッホ作《坊主（ボンズ）としての自画像》」(『美のパースペクティヴ』), 鹿島出版会, 1989 年, 233 頁。
- 36) 《坊主の自画像》は、1909 年にチューディとともにミュンヘンに移動したが、1938 年に退廃美術としてナチスに押収され、翌年ルツェルンのオークションで売却された。現在はハーバード大学附属フォッグ美術館所蔵。



