

〈論文〉

新即物主義の「都市画」について

松友 知香子

はじめに

この論文では、1920年代のドイツで制作された「都市画」を取り上げ、その特徴や背景となる社会的背景について考察したい。取り上げるのは「新即物主義（Neue Sachlichkeit）」に属する画家たちの描いた都市風景であり、近代化する都市の様相が、独特な視点で描かれているものである。

本論で着目するテーマのひとつは、都市が、芸術文化を育む場として、どのように機能していたかである。筆者は、2019年秋に札幌芸術の森美術館で開催された『バルセロナ』展を見学した際、建築家ガウディの造形感覚は、個人の感性というよりは、バルセロナという都市の、多くのアーティストや支持者たちのネットワークのなかで、次第にその根を成長させ、仲間との切磋琢磨を経て育まれ、そして極めて個性的なサグラダ・ファミリア大聖堂へと結実した、そのような印象を抱いた。同様に、1920年代のドイツの諸都市においても、ドイツ独特の文化的雰囲気やアーティスト同士のネットワークのほかに、諸都市を結ぶ親和性やその濃淡が存在するはずであり、それらの細かい網目から滲み出るように新即物主義の絵画作品が成り立つのではないだろうか。また新即物主義の絵画といえば、例えば画家ゲオルク・グロス（1893-1959）やオットー・ディックス（1891-1969）の作品に現れるような、大都市ベルリンを舞台とした社会風刺や政治的な批判を通したグロテスクな人間のイメージが想起される（図1）。彼らは、ダダ的な政治性を受け継ぎつつ、都市の住民たち、すなわち社交界の人々や売春婦たち、そして戦争で

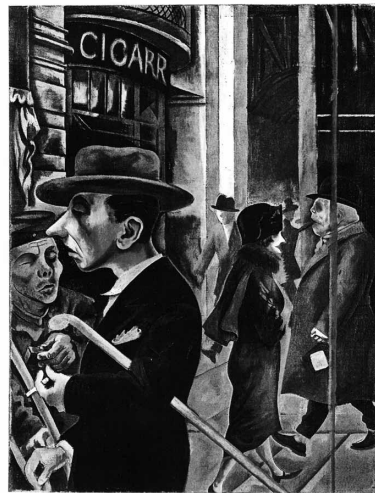


図1 ゲオルク・グロス 「通りの一場面（クアフルステンダム）」 1925年

負傷した傷痍軍人たちを描いた。本論で取り上げるのは、これらの人間の実存的な様相が強調された作品とは一線を画す、従来の新即物主義の研究ではあまり紹介されなかった別種のリアリズム絵画である。それは概ね 1890 年代に生まれた画家たちの作品であり、彼らは 1919 年に誕生したワイマール共和国の新しい社会秩序の中で、急速に導入されたテクノロジーや、変貌する現実の生活世界に関心を持ち、リアリズムの手法で、都市と技術を取り上げ、独特の緊張感を伴う作品を制作した。彼らはかつての表現主義運動のように、グループを結成し、共通した芸術的マニフェストを掲げることはなかったが、彼らはドイツの近代都市という特殊な文化空間の中で、写真という新しいメディアと深い関わりを築きながら、日常風景や生活空間、新しい工業技術を緻密に観察し、それらを絵画の主題に取り上げた。その作品群の中に、ドイツ各地の、農村から工業地帯へ、あるいは都市へと近代化する様相を記録した作品群が存在しており、共通しているのは、人間が極力、構図内から排除されていることである。かつてフランス印象主義の画家たちが描いた街角の風景のような、大都会の喧騒ではなく、近代化する都市が、ある種の舞台のように描かれている絵画である。近代的に整備されつつある都市と、他方でそこに生活しているはずの人間が描かれないという矛盾を含む表現には、単なる都市景観以上のものを描こうとする画家たちの意図を感じることができる。そして、このような「都市画」に着目することによって、新即物主義といえば、大都市ベルリンとの関わりが第一に想起されるが、ベルリン以外の都市、特にマンハイムやカールスルーエ、あるいはミュンヘンなど、これまであまり言及されてこなかった諸都市での芸術動向が浮上し、さらにはイタリアの芸術思想の影響という繋がりが見えてくる。そこで本論では、新即物主義の従来の研究成果を概観しつつ、1920 年代の「都市画」について考察を進めたい。

1. ワイマール共和国と新即物主義

この章では、新即物主義の画家たちをめぐる社会的、芸術的な動向を取り上げ、彼らが登場する前提となる社会状況と、同時代のドイツの芸術思想を確認しておきたい。

ワイマール共和国 (1919-1931) のもと、文化的には「黄金の 20 年代」を迎えたドイツ社会であったが、他方で第一次世界大戦後の賠償問題、インフレーション、急速な近代化による様々な社会的矛盾や混乱が存在していた。新即物主義の絵画もまた、ドイツ社会の一般的状況とは切り離せない現象であるため、まずはワイマール共和国の中で新即物主義が登場する状況を確認しておきたい。セルギウス・ミハルスキの著書『新即物主義』¹に

1 Sergiusz Michalski, *New Objectivity-Painting, Graphic Art and Photography in Weimar Germany 1919-1933*, Benedikt Taschen, 1994.

よれば、ワイマール共和国は、政治的にも経済的にも、様々なコントラストが渦巻く社会であったという。のちの独裁政治にいたる政治的な混乱と文化的な創造をもたらした15年間は、ほぼ同じ長さの3つの時期に区分される。1919年から1923年を第一期、第二期は1924年から1929年、第三期は1930年から1933年までである。第一期はドイツの敗北とベルサイユ条約による賠償により発生した政治的・経済的な混乱が、ワイマール共和国の誕生に暗い影を落とした時期である。不安定な政権のもとで、インフレが加速度的に進み、共産主義系の労働者たちの蜂起がハンプルクを中心とするドイツ各地で生じ、工業地帯であるルール地方をフランス軍が占領するなど、社会的混乱は頂点に達した。この危機的状況の中で、1923年にグスタフ・シュトレゼマンの経済的政策によりインフレが抑制され、翌年1924年のドーズ案により、賠償の重荷が部分的に緩和、フランス軍・ベルギー軍がルール地方より撤退すると、次第に社会の安定が見られるようになる。この1924年から1929年までの6年間は、いわゆる「黄金の20年代」と呼ばれる時期であり、経済復興を目的としてアメリカ合衆国から多額の投資がもたらされ、ドイツ国内の困窮した経済状況が一気に打開された。この急速な技術導入と近代的な戦後復興により、より良い生活が期待されるようになると、俄かに活況を帯びてくるのが、大衆向けの諸芸術（映画、演劇、建築、デザインなど）であった。これまでの経済的混乱から平和な社会への願いを込めたフレーズとして一般に好まれたのが、「新即物主義（Neue Sachlichkeit）」や「機能（Funktion）」という言葉であったという。しかしながらその最先端の表現である、近代デザイン学校バウハウス（Bauhaus）や、劇作家ベルトルト・ブレヒトらが主導する実験的な試みは、国際的にみると前衛的な芸術理念として評価されたにもかかわらず、多くのドイツ人たちの日常生活においては隔たりのあるものととどまった。その後の世界恐慌に伴い、アドルフ・ヒトラーが台頭すると、芸術文化は政治的に厳しく管理されるようになり、新即物主義の画家たちの活動も縮小していく。それゆえ新即物主義の絵画には、20年代のドイツ社会状況が色濃く反映されているのである。

次に新即物主義という芸術理念をめぐる、当時の芸術界の動きについても紹介しておく。種村季弘の著作『魔術的リアリズム』²によれば、1920年代のドイツの新しい芸術動向とは「黄金の20年代という光輝く表面に対する鉛色のメランコリー、狂乱と咆哮に対する晦冥と沈黙と孤独の20年代の顔³」であるという。新しい芸術動向の徴候にはじめて言及したのは、1919年『芸術雑誌“Kunstblatt”』の編集者パウル・ヴェストハイムであっ

2 種村季弘著『魔術的リアリズム - メランコリーの芸術』PARCO出版局 1988年

3 上掲書、23頁より引用。

た。彼はローマの美術誌『造形的価値 “*Valori Plastici*”』の書評として、イタリアの新しい芸術傾向に触れつつ、ドイツにおける若い芸術家たちの類似した表現傾向を「ある独特の、極端にまで誇張された写実主義⁴」と紹介している。これとほぼ同時期に、美術批評家のヴィルヘルム・ハウゼンシュタイン（1882–1957）および、美術史家グスタフ・フリードリヒ・ハルトラウプ（1884–1963）もまた、ドイツにおける「具象」的な新傾向について述べているが、その評価はまだ保留されていた。20年代に入ると、新しい傾向は次第に輪郭づけられ、束ねられていく。1922年、パウル・ヴェストハイムは、再び『芸術雑誌』において「新しいリアリズム」特集を組み、この問題に対するアンケートを主要な画家、詩人、美術批評家に行い、それらを誌上で公開した。そして1923年には、マンハイム美術館長に就任したG・F・ハルトラウプが、「新即物主義（*die neue Sachlichkeit*）」というタイトルの展覧会を企画し、その主旨を『芸術雑誌』上で公開している。すなわち「展示したいのは、ポジティブに具体的な現実に断固として忠実であり続けたか、もしくはふたたび忠実になっていった、そのような芸術家たち」⁵であったという。しかしながら占領下のドイツではこの展覧会は実現せず、1925年にこの企画はようやく実現した。ここに出品された画家たちは、マックス・ベックマン、オットー・ディックス、ゲオルク・グロースなどであった。

ハルトラウプが用いたドイツ語の「ノイエ・ザッハリヒカイト」という名称は、元々はドイツの建築家ヘルマン・ムテジウス（1861–1927）が、歴史主義的な装飾を排除した機能主義建築群を指す言葉として用いたものであり、彼はそれを美術用語に転用したと考えられている。それゆえ1925年に美術批評家フランツ・ロー（1890–1965）が刊行した著書『表現主義以後（*Nach Expressionismus*）』のサブタイトル、「魔術的リアリズム（*Magischer Realismus*）」という名称も、同現象を指す言葉として用いられてきた。同じ現象を2つの名称で呼ぶその傾向は現在も続いているが、フランツ・ローは、同著のなかで表現主義以後の絵画様式の特徴の図式化を試みている。まずはヴィルヘルム・ヴォリンガー（1881–1965）が1908年に刊行した著書『抽象と感情移入』に基づき、20年代のリアリズム絵画の特徴を「印象主義（的リアリズム）と表現主義の双方の浸透から成るもの」とし、そして第三の道としての20年代のリアリズムは、すべてを包括する「機械的構造」の上に成立するという。こうして「魔術的リアリズム画家たちは、街をも人間をも風景をも、まして工場や機械という彼らの十八番の主題をも、抽象としてではなく、すべて〈機械〉と

4 上掲書、23頁より引用。

5 上掲書、25頁より引用。

して描くことになる」⁶。

以上から、新即物主義は、新しい具象的な芸術動向への期待および機械技術の台頭に深く関連していることがわかる。さらに付け加えるなら、新即物主義の絵画を特徴づけるもう一つの特徴であるリアリズムは、写真というメディアから影響をうけて、様々な社会の様相を記録していた。例えば近代都市と共に出現した中産階級の人々（モダンな女性や知識人たち）、室内空間の日用品（アイロンやケトル、観葉植物のサボテンなど）、近代的な工場の機械や造船、農村と工場が並立した地帯などである。これらのモチーフの中から、次の章では、都市景観を描いた「都市画」を取り上げ、その特徴とドイツ諸都市で制作された背景を考察していきたい。

2. 「都市画」とその特徴

この章では、「都市画」の特徴と新即物主義の中心地の一つとされるベルリン以外の諸都市との関係を考察する手がかりを見出したい。セルギウス・ミハルス키는、前述の著書『新即物主義（1994年）』の中で、「新即物主義の図像」をテーマの一つに取り上げている。彼の指摘によれば、新即物主義の絵画には、特定の対象に対する好みが明確に現れており、その一つが「静物画」、もう一つが「技術と都市」という。20年代のヨーロッパで都市を描いた絵画の中には、画家フェルナン・レジェの作品や、工業的素材を用いた構成主義の絵画のように、機械文明による楽観的なユートピアを表現したものが存在しているが、新即物主義の絵画では、人間と技術の関係は、ある種の隔たりが最後まで保持されているとミハルス키는指摘する。代表的な画家は、1921年からワイマールのパウハウスで学び、その後ヴェルツブルグに制作拠点を置いたカール・グロスベルク（1894-1940）であろう。彼が1920年代前半に描いた都市景観は、カールスルーエの画家仲間である画家ゲオルク・ショルツの作風に似た「おもちゃの街（toy-town）」である。例えば1927年の作品「ヴッパータールのシュヴァルツバッハ通りの橋（Brücke über die Schwarzbachstraße in Wuppertal）」（図2）では、人間の集落に侵入するかのようには赤い鉄橋の存在感が画面を圧倒して

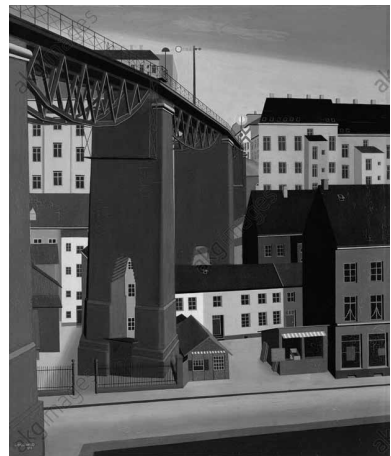


図2 カール・グロスベルク 「ヴッパータールのシュヴァルツバッハ通りの橋」 1927年

6 上掲書、30頁より引用。

おり、そのために人間の生活空間に必要な緑や、光、清浄な空気、静けさが奪われているかのようである。橋の下の小さな住まいや通りに人間は描かれておらず、あたかも無人の街のように見える。

この風変わりな視点を読み解く鍵の一つは「技術」に対する捉え方であろう。都市景観から、機械や技術へと次第に関心を向けるようになったグロスベルクは、『コウモリのある蒸気ボイラー』（図3）という作品も制作している。巨大

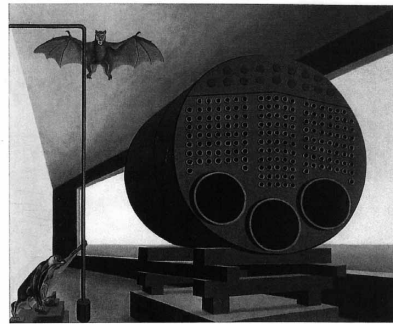


図3 カール・グロスベルク 「コウモリのある蒸気ボイラー」
1928年

な蒸気ボイラーが、その実際の機能よりも誇張されて画面中央に現れ、背後の空間に比べると、奥行きが強調され、違和感すら感じさせるが、さらに空中に静止するコウモリの存在が、この絵画を幻想的なものへと高めている。蒸気ボイラーのような科学技術の台頭が、自然（コウモリ）をフリーズさせる構成は、グロスベルクが技術に対して、決して楽観的な見方を持っていないことを示す。そして彼の絵画のように、都市景観や機械技術を観察して詳細に描き、他方で人間や自然を点景として添えるという特徴が、新即物主義の「都市画」では共通している。

セルギウス・ミハルス키는、同著の中で、グロスベルクの他に同じ傾向を持つ画家を列挙しているが、彼らが活動した都市と合わせて紹介するなら、ハレに生まれ、ベルリンを拠点に制作したカール・フェルカー（Karl Völker, 1889-1962）、ブレスラウで生まれ、ミュンヘンで活躍したマックス・レドラー（Max Radler, 1904-1971）、シュトゥットガルトを制作拠点としていたラインホルト・ネゲル（Reinhold Nägele, 1884-1972）、ベルリンを始め、ドイツ各地で制作を行ったフランツ・ラジヴィル（Franz Radziwill, 1895-1983）である。彼らの活動拠点を、都市という観点から考慮すると、北ドイツの中心都市ベルリンよりも、むしろ南ドイツの諸都市が核になっていることに気づかされる。

また新即物主義の「都市画」のもう一つの特徴として、セルギウス・ミハルス키는、「夜の眺め」を指摘している。例えばラインホルト・ネゲルの、1927年にシュトゥットガルトに建設されたヴァイセン



図4 ラインホルト・ネゲル 「ヴァイセンホーフ集合住宅」 1927年

ホーフ・ジードルングの景観（図4）である。彼は、近代都市の様相（鉄道、高架橋）を、冷たさの抑えられた柔らかい色彩で好んで描いたが、この新しい建築様式のジードルングに対しては、暗闇を背景に光の中に浮かび上がる、見慣れぬ箱型住宅として描いている。ここで対照的に想起されるのは、当時、ドイツの大都市で多数、建設された労働者向けの新建築様式のジードルングの写真であろう。これらは雑誌や新聞等で紹介される機会が多く、写真家（例えばアルトゥル・ケスター）建築家との戦略に従って、自然と技術の調和が約束された、家族のための新しい舞台として意図的に撮影されたものが多かった（図5）。一般に、新即物主義の絵画は、当時の写真からインスピレーションを受けたことがしばしば指摘されているが、「都市画」に関しては、むしろ画家の心理や無意識が強く投影され、人間の生活を脅かす不穏な緊張感が漂うのである。

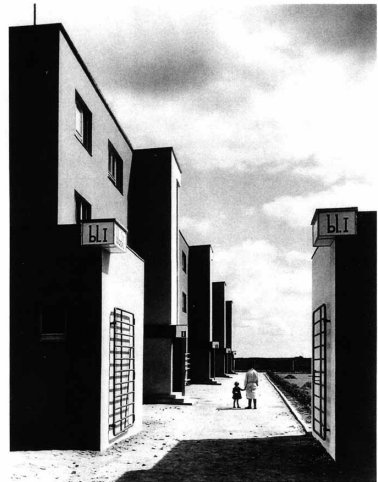


図5 アルトゥル・ケスター 「聖ゲオルグ田園集合住宅」
1925-26年

おわりに

19世紀頃からヨーロッパでは近代都市が誕生し、画家たちもまた都市の様相の変化を絵画のテーマに取り上げてきた。20世紀前半のドイツの画家たちにとって、都市は自然風景と同様に、あるいはそれ以上に、自分たちの存在を投影する舞台であったに違いない。そして新即物主義の画家に限らず、20年代前後には様々な都市像が描かれた。例えばスイス生まれの画家パウル・クレー（1879-1940）も、都市をモチーフとする多くの作品を制作したが、彼の描く、線から生成する都市は、まるで迷路のように錯綜しており、不気味なものを暗示するかのようには渦巻く惑星が空に浮かんでいる。またミュンヘンで美術を学び、ニーチェに傾倒したジョルジョ・デ・キリコ（1888-1978）もまた都市を描いたが、彼の1912年の絵画『ある秋の午後の秘密』（図6）

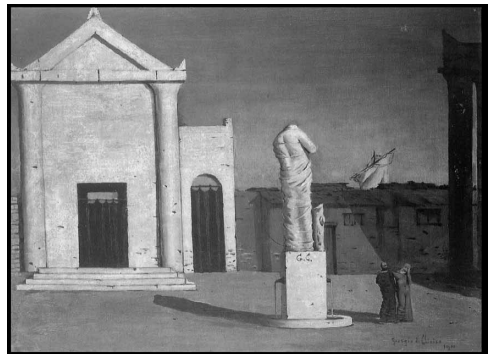


図6 ジョルジョ・デ・キリコ 「ある秋の午後の秘密」 1912年

は、彼自身の言葉によれば「ニーチェの本の中から発見した力強く神秘的な感情、イタリアの町々の美しい秋の午後の憂鬱⁷」の表現であった。彼の描く絵画は形而上絵画と呼ばれ、シュールレアリスムの先駆とされているが、人気のない緊張感の漂う都市像や画家の内面的な感情を投影する制作手法には、ドイツ新即物主義の「都市画」への影響も読み取ることができる。ここから 1920 年代の南ドイツを中心とする新即物主義の芸術動向とイタリアの芸術思想、特にジョルジョ・デ・キリコを中心とする形而上絵画との影響という問いが浮上してくるが、それに関しては、次の課題としたい。

本研究は、平成 30（2018 年）年度札幌大学研究助成制度による研究成果である。

7 ジョルジョ・デ・キリコ、笹本孝ほか訳 『キリコ 回想録』 立風書房 1980 年 59 頁より引用。