

西洋近代美術における非西洋世界 ～ 表現主義の画家 マックス・ペヒシュタインにとっての南洋と日本～

安 松 みゆき

はじめに

西洋の近代美術において、非西洋世界がそのインスピレーションの源泉としての役割を果たしたことは、つとに知られるところである。その地域は日本を含むアジアからアフリカや南洋へと広がり、芸術作品や工芸から、生活や風景にいたるさまざまな対象が、西洋の芸術家たちに刺激を与え続けた。本稿ではその多くの事例のなかから、ドイツ表現主義の画家マックス・ペヒシュタイン (Max Pechstein : 1881 Zwickau - 1955 Berlin) (図1) をとりあげて、かれがミクロネシア諸島のパラオに惹き付けられる軌跡を追う作業を行う。

近年の研究は、ドイツ表現主義の芸術家グループ「ブリュッケ (Die Brücke)」がパラオを含む「南洋 Südsee」に目を向けて多くの作品を生み出したことを明らかにしてきている¹⁾。ペヒシュタインについても、かれがドイツにおいてパラオの工芸品を見たことが直接の刺激になって、パラオへの関心が強まったと説明されている²⁾。

その一方では、ドイツ表現主義の画家は日本美術からも刺激を受けたと考えられており、ペヒシュタインの作品のなかにも、傘を持った女性の作品や「赤いキモノで」と題した女性像等が数点描かれている (図2)³⁾。また後述するようにかれの近辺では展覧会などを通じて、日本美術が盛んにとりあげられていた。だが結果としてペヒシュタインの非西洋世界への関心は日本へとは向かわずに、かれはパラオへと旅立つことになる。本稿ではこの点に注目して、ペヒシュタインと非西洋文化との接点を検討するにあたり、南洋と日本という二つの要素から、かれが南洋を選び出した経緯を考えることにしたい。

日本におけるペヒシュタインとパラオをめぐるこれまでの研究は、パラオに行ったことも断片的な紹介にとどまり、あくまでも表現主義の画家として概説される場合が多い⁴⁾。そのようななかで、2008年に町田市立国際版画美術館において『美術家たちの南洋諸島』と題した展覧会カタログに、奥野克仁氏が「南洋諸島以前の南洋諸島 ドイツ帝国領時代の二人の画家の南洋行」としてペヒシュタインのパラオでの活動を紹介した⁵⁾。奥野氏の内容は、ドイツの研究成果に基づくものだが、日本での南洋をめぐる研究のなかにペヒシュタインもかかわることを知らせた点で、特に評価し得るものといえる。

ドイツでのペヒシュタインとパラオの関係についての研究状況としては、かなり詳細に

調べられてきている⁶⁾。しかし、パラオに目を向けた経緯については前述した指摘がほぼ定説となっており、日本美術との関係は特に注目されていない。

本稿では、このような日本とドイツにおける研究状況をふまえ、ペヒシュタインの近辺における日本美術の動向を視野に入れつつ、彼がパラオに向かうことになる過程や背景を従来より立ち入って検討してみたい。

1 ペヒシュタインとパラオの作品

ペヒシュタインは、ドレスデンの造形芸術アカデミーで学び、1905年に結成された「ブリュッケ」のグループにおいて1906年から1912年までメンバーとして活動した⁷⁾。ペヒシュタインがパラオに向かったのは、その後の1914年である。パラオでは2年の間作品を制作するつもりだったが、第一次世界大戦の勃発によって1915年には日本の捕虜となり、長崎を経由してドイツに帰国したとされる⁸⁾。一般に知られているのは、かれのパラオ滞在がわずか4ヶ月で中断することになったことである⁹⁾。

妻ロッテとともに向かったパラオでの目的は、既述のように作品の制作のためであった。それゆえ予定よりも短い滞在となったものの、ペヒシュタインはパラオをテーマにした作品を精力的に制作している。ここで確実な総数を出すことは、手元の資料が不十分なためにできないが、たとえば、2005年に「ブリュッケ」の設立100年を記念してザールランド美術館で南洋をテーマに開催された展覧会『南洋のブリュッケ - 色彩のエキゾチック (Die Brücke in der Südsee-Exotik der Farbe)』のカタログ¹⁰⁾を参考にすると、パラオを描いたと思われる作品は、油彩画20点、水彩画2点、ペン画や鉛筆画31点、版画7点の合計60点を数えた。それらの多くが、パラオに滞在していた1914年と、ドイツ帰国後の1917年に制作されている。

パラオを描いた作品においてまず目に留まるのは、パラオという南の島の風景である。たとえば《パラオでのモンスーンの空模様 (Monsunstimmung in Palau)》(図3)や《パラオの風景 II (Palaulandschaft II)》と題した作品の中心をなしているのは、海と椰子の木、あるいは民家であり、それらは南の島を象徴的に示している。

パラオを描いた作品のなかで、大きさとテーマ、そして作品の経歴から代表作といっぴよいのは《パラオ 三幅対形式 (Palau Triptychon)》(図4)であろう。現在ヴィルヘルム・ハック美術館 (Wilhelm Hack Museum) に所蔵されているこの作品には、海に囲まれたパラオの島に暮らす島民の姿が、祭壇画のように三幅対形式で描かれている。左パネルにはカヌーの上に立つ若い島民の家族、中央パネルには、カヌーでもどる島民と、椰子の木と家を背景にして手前で地面に座って作業をすすめる島民たち、そして右パネルでは、中央パネルから連続する場面としてカヌーで出てゆく島民たちが認められる。パラオの島民は、そのほとんどが同じ顔で描かれ、髭や髪形などによって性別が区別されること以外、目は黒く塗られており、それぞれの個性や感情を読み取ることのできるような表現はとられていない。しかし、かれらの美しい小麦色の肌は、海の鮮やかな青色、樹木の緑色と補色関係をなして、海と椰子の木、上部を右から左方向に飛翔する尾の長い鳥の姿と

ともに、色彩の豊潤な南国を象徴的に表している。

この作品はおよそ20年後に、ナチスによって負の烙印を押されることになった。《パラオ 三幅対形式》の左パネルが、1937年にミュンヘンで開催された第一回退廃美術展に出陳されたのである¹¹⁾。なぜ左パネルのみの展示になったのかについては、三幅対形式はナチスの御用絵師が多用していたため¹²⁾、ナチス側が意図的に操作したことによると考えられている。

さて、ペヒシュタインがこうしたパラオを描くにあたり、パラオをどのように理解して描いていたのか、その背景をうかがい知ることのできる資料がある。それは美術史家ピーアマンが画家ペヒシュタインを紹介するなか、ペヒシュタイン自らが出自を記してピーアマンに宛てた書簡を再録した『マックス・ペヒシュタイン (Max Pechstein)』である。そこには1920年までに制作された作品も、図版とともに掲載されている¹³⁾。

その書簡によれば、ペヒシュタインにとってのパラオは、エキゾチックなイメージを与えた場であった。しかし、それは、単なるエキゾティズムを超えて、憧れの理想郷にまで昇華されていたことを、次のように述べている。

「1914年、遂に地中海をとって、インド、中国、フィリピンを経由し、6週間の船旅で、私の憧れの諸島“パラオ”の目的地に向かって出発することになった。ここでは人間 (Mensch) と自然 (Natur) は一体化している。働くこと、寝ること、あらゆることが一体になっており、つまりそれは生きること (Leben) である。」¹⁴⁾

ペヒシュタインは南洋で作品を制作することを以前から強く希求していた¹⁵⁾。それほどにまで憧れたパラオは、人間と自然が一体となったところであり、ペヒシュタインの言葉を借りると、「生きること」を実感する地だったのである。それはまさに理想郷であり、あるいはまた楽園といえる地でもある。この点について斎藤郁夫氏は、ペヒシュタインがパラオに理想郷を見出し、「現代の産業社会の対極に位置する真の自然を感じ取っている」と述べている¹⁶⁾。

フランスの近代の画家は、たとえばゴーギャンのように、エキゾチックな異国に憧れて、植民地のタヒチに行く前にまず地中海に面した南仏を訪れていた。しかし、南に向かえばアルプスがそびえ、温暖な地中海へと通じる地域を持っていないドイツは、イギリスやフランスに比べて植民地の獲得に出遅れ、ようやく1884年以降に手にしていったのが、ミクロネシア諸島であった¹⁷⁾。ドイツ人が南洋に楽園を見い出すとすれば、ミクロネシア諸島がその受け皿となる事情が存在したのである。

2 南への関心

次にペヒシュタインがパラオに行くまでの行動を振り返ることにする。表現主義のグループ「ブリュッケ」はもともとインド、オセアニア、アフリカ美術の工芸的な要素に結びついて作品を制作しようとしていたとされる¹⁸⁾。ペヒシュタインも、パラオに行く前か

ら、南洋の地域をイメージ化した作品を制作していた¹⁹⁾。たとえば1909年の作品《黄色い布》(図5)では、縦長の画面に3人の裸婦がいる。手前の裸婦は横座りし、残りの2人はその後ろに立っている。1人は布を持ち、1人は腰布を巻いて、両手で髪を支えている。装身具からはオリエンタルな印象を受け、異国的な女性が演出されている。ペヒシュタイン自身もこの作品を「オリエンタル風の3人の裸婦」と説明している²⁰⁾。

このようにペヒシュタインはパラオに行く以前から南に関心を持っていたことがわかる。しかし、この時点では南とはいえまだオリエントという異国趣味の域を出ておらず、前述したような人間と自然を一体化させた楽園のイメージにまでは結びついていない。

ペヒシュタインには、パラオとの直接的な出会いがあった。それはドレスデンで学んでいた1900年初頭頃に遡る。かれはよく同市にあった民族博物館を訪れていた。民族博物館には民族文化を把握すべき作品資料が展示されているが、ペヒシュタインはそこでパラオの民家の天井の梁などを観てパラオに高い関心を持ったという²¹⁾。これは具体的にア・バイという集会所に描かれた装飾絵とされる。パラオの村にあるア・バイの建物には、独自の文様の施された部材が使われている²²⁾。ペヒシュタインがパラオの民家のこの部材に関心を持ったことは、パラオに向かう経緯としてすでに繰り返し指摘されてきているが²³⁾、論者は、改めてそのことを確認するために、新聞『ベルリン・ロカール・アンツァイガー (Berlin Lokal Anzeiger)』の1930年2月6日付けに、ペヒシュタインの手稿の掲載された記事入手した。その記事によれば、従来どおり、ペヒシュタインはたしかにドレスデン民族博物館所蔵のパラオの装飾品に関心を抱いていたことが確認でき、またその作品は動物学のカール・ゼムパー(Karl Semper)という人物がパラオから持ち帰ったものであったことがわかる²⁴⁾。

民族学博物館関連の資料には、その部材の写真が掲載されている(図6)²⁵⁾。そこには、民家が点在する光景のなかで、横に延びる木の上で島民が手作業をしている場面が描かれている。裏面には、カヌーに乗る島民、両手に獲物や物を持つ島民、橋を渡る島民など、パラオ島民の日常の暮らしが表されている。色彩も原木の色に合わせて茶系に統一されている。ペヒシュタインの島民の日常を描いたパラオの作品を思い返すと、たしかに両者に類似性を指摘することができる。

パラオの工芸には、彩色された装飾が施されており、同じ「ブリュッケ」の仲間エリッヒ・ヘッケル(Erich Heckel)もそれらを見て、その美しさに魅了されたという²⁶⁾。ペヒシュタインは工芸から多くの影響を受けていたとされるため、パラオへの関心も、まずその工芸作品へと向けられたようである。

20世紀に入るとピカソがアフリカ彫刻に魅せられるように、民族博物館の作品が美術の領域においてひとつの源泉として作家たちの注目を集めるようになるが、それは、ペヒシュタインにおいても、同様に指摘し得ることなのである。

3 プリミティヴなものへの関心

さて、パラオの工芸への関心が、パラオ渡航を決意するきっかけであるとしても、それ

だけで果たして遠いパラオまで行く意味が説明できるのかといえ、十分な答えとはならないだろう。かれがパラオを楽園視することと、単に工芸作品をイメージソースとするとの間には大きな隔たりが存在するためである。この隔たりを埋めるものとして、ひとつのキーワードをとりあげたい。それはペヒシュタイン自身が述べていた「プリミティヴなものへの関心」である。

過去の芸術家がイタリアを理想と仰いで旅行しているように²⁷⁾、ペヒシュタインもイタリアに赴いている。そのことについて、既述の『マックス・ペヒシュタイン』を参照すると²⁸⁾、ペヒシュタインはパラオへ行く前に、3度イタリアを訪問している。1907年にドレスデン造形芸術アカデミーからの奨学金によってローマに滞在したのがはじめての訪問であり、2回目が1911年の結婚後の夏までの間で、3回目が1913年に友人とともにフィレンツェ、そしてスペツィアとジェノヴァの間の小さな漁村モンテロッソ・アル・マーレに滞在したときである。

ペヒシュタインは、1907年秋にはじめてイタリアを訪れたときに、「プリミティヴなもの(Primitiven)」に対する憧れを抱いたことを確信した、と述べている²⁹⁾。そのようなイタリア訪問中にもペヒシュタインは作品を制作し、本人もそこで多くのことを収穫したという³⁰⁾。それを示すように1914年の制作として岸壁に造られた町《モンテロッソ・アル・マーレ(Monterosso al Mare)》の風景画がある(図7)³¹⁾。この作品の現在の所蔵については不明だが、その作品の中心となっているのは、南欧を印象づけるような植物と海である。

さらにそれらの作品において特に留意したいのは、イタリアの風景のなかでもこのモンテロッソ・アル・マーレの海辺に面した町が繰り返し描かれていることである³²⁾。このことから、ペヒシュタインは海辺の風景を特に好んでいたと理解される。ペヒシュタインは夏の休暇ではドレスデン郊外の湖のそばで過ごすこともあったが、現在のリトアニアの漁業の町にも頻りに訪れていた。1909年にペヒシュタインはドイツ騎士団の土地で、作家トーマスマンも休暇を過ごしたことで知られる現在リトアニアの漁師の町、ニッデン(Nidden)に滞在することがしばしばあった。そこはペヒシュタインにとって斬新で強烈な原色の世界だったとされる³³⁾。かれは戦後も滞在するなど、特別に気に入った場所であった。

このようにペヒシュタインは以前から海辺に特別の関心を持っており、その思いが、イタリアでも海辺の町がかれにとって重要な場所になっていったと推察される。ペヒシュタインはイタリアにおいてプリミティヴなものへの憧れを抱いた、と述べていたことを考えると、そのプリミティヴなものとは、エトルリア時代の文化といった歴史的な始原ではなく、海を介して表現されるものだった、と把握できるだろう。

4 南洋に対する関心とドレスデンでの日本美術紹介

西洋近代の画家たちのなかには、南洋の世界に惹き付けられるなかで、日本に南洋を見出ししたり、あるいは南洋に向かう過程で日本への関心を経由したりする例がある。たとえば、ゴーギャンは、タヒチに行く前に日本美術に特に強く魅了された時期があった。で

は同じく南洋へと向かったペヒシュタインは、日本やその美術に関心を持つことはなかったのだろうか。

ペヒシュタインの周辺に目を向けるならば、そこには日本美術への関心の高まりが見い出される。周知のように、彼がその一員になっていた表現主義の芸術家集団「ブリュッケ」には、日本美術が影響を及ぼしていた。その契機となったのは、美術史家ペルツィンスキー（F. Perzinsky）の1903年の著作『日本の多色刷木版画（錦絵）その歴史と影響（*Der japanische Farbenholzschnitt. seine Geschichte - sein Einfluss*）』であるといわれている³⁴）。また「ブリュッケ」のメンバーだったキルヒナー（Ernst Ludwig Kirchner）は、1897年出版のザイドリッツ（Woldemar von Seidlitz）の『日本の多色刷木版画史（*Geschichte des japanischen Farbenholzschnitts*）』に掲載された日本の浮世絵を手本にして挿絵を制作している³⁵）。

「ブリュッケ」はドレスデンにおいて活動したが、ドレスデンはドイツにおける日本美術受容の拠点となった都市のひとつである。このドレスデンでザイドリッツの著書が刊行され、著者ザイドリッツの浮世絵コレクションが所蔵されているのも、同市の版画陳列室である³⁶）。

さらに、これまで日本美術受容の文脈では全く知られていなかったが、1911年にドレスデンで開催された「国際衛生博覧会（Internationale Hygieneausstellung）」においても、日本美術が紹介されていた（図8、9）。この博覧会には、ヨーロッパ諸国に加えて、モロッコやインド、中国などの非西洋世界からの参加があり、日本もその一国であった³⁷）。博覧会のテーマは、題名にあるとおり、「衛生」をめぐる各地の事情や取り組みを紹介することであるが、日本政府は自国の衣食住や医学の近代化を強調するという方向で構成している³⁸）。しかしそれだけでなく、日本人の生活や文化を示す目的もあり、能面、病草紙、浮世絵などの美術作品も展示されていた。この博覧会は来場者に「衛生」という展示本来の目的を超えた刺激を与えており、たとえば画商で日本美術愛好家であったティコティン（F. Tikotin）はこの博覧会で、「Gekko（1859 - 1920）」（尾形月耕³⁹）による日清・日露戦争の浮世絵に出会ったことが、日本美術愛好への契機となったと回顧している⁴⁰）。ちなみにこのティコティンは、「ブリュッケ」の画家と密接な関係を持っていたといわれる⁴¹）。

このようにペヒシュタインの周辺には、日本美術に関心を持つ芸術家や愛好家が存在したのだが、彼と日本の接点を示す史料は、現時点ではその頃に描かれた傘を持つ女性像の作品が少なくとも1点残るだけである。パラオからもどってから「キモノ」に注目した作品を描いているものの、ペヒシュタイン自身の説明によれば、捕虜になってパラオから長崎へと連行されたときには、彼は非常に落胆したという⁴²）。この時点で彼を惹き付けていたのは明らかに日本ではなく、ミクロネシアだったのである。

日本の美術や文化と南洋の関係をみると、19世紀や20世紀初頭のドイツあるいはヨーロッパでは、日本は南洋世界の一部として認識される面があった。よく知られる例はゴッホだろう。浮世絵の日本を求めてかれがたどり着いたのは、光に満ちた南フランスのアル

ルであり⁴³⁾、アルルは日本の代償としての役割を果たした。アルルが日本に重なったひとつの参考例に、林忠正が、日本は光に満ちた国であり、またフランスよりも明るく暖かく、イタリアに近い国として『パリ・イリュストレ』日本特集に紹介していたことなどが、あげられるだろう⁴⁴⁾。

しかしこのような代償としてではなく、地理的・文化的な枠組みにおいて、日本が広く東アジア、南アジア、そしておそらく南洋諸地域を含む一部と認識された例もある。再びドレスデンの「国際衛生博覧会」に関連する史料だが、現在のドレスデン衛生博物館には「国際衛生博覧会」の史料のひとつとして、「東アジアコーナー (Ostasiatische Eck)」や「東アジア (Ostasiat)」と書かれた写真が保管されている (図10)。この写真には、頭にターバンを巻いたインド系の男性や女性と並んで、着物を着た日本人女性が写っており、それらの種々雑多な人種が「東アジア」という枠組みで括られている (図11)。インド系の人々はインドに限らず東南アジアにも認められる。つまり、中近東より東側は、すべて「東アジア」と大枠で分類されていたと考えられる。これらの展示が厳密な地理的な区分を求めていたわけではないとしても、当時の西洋の視野において、まだ日本が南洋と同じものとして認識される可能性があったことを示している。

だが、ペヒシュタインは、南洋の楽園としてミクロネシアのパラオを選び、パラオから日本への移送に落胆を禁じ得なかった。それはおそらくプリミティヴなものへの希求や自然と人間の一体化による生の楽園というかれの理想にとって、日本はもはやそぐわない対象になっていたからなのであろう。

かれがそのような日本に関する認識を獲得した経緯を明らかにすることはできないが、ひとつの象徴的な事例として再度「国際衛生博覧会」をみることにしよう。この展覧会に関して日本で出版された博覧会カタログ『「ドレスデン」万国衛生博覧会紀事概要』には、現地の新聞に記された日本に対する記事が翻訳・再録されているが、1911年10月14日付けのスイスの『チューリヒ新聞 (Züricher Zeitung)』には、次のような日本評が載せられていたとされる。

「日本は西洋の文明を日本化する。数千年の古き伝説史を有するものと泰西の近世文明とを混和せるこの博覧会は独特の趣味あり」と⁴⁵⁾。

上記のように、日本政府はこの博覧会において日本の医学等の西洋化・近代化を強調することにより、自国を近代国家として印象づける戦略をとっていた。この記事はある意味ではその意図に沿うものであり、日本を伝統と西洋近代の混交した世界として捉えている。

しかしペヒシュタインのような立場からみれば、西洋化され近代化された日本は失楽園にほかならないだろう。「国際衛生博覧会」に示されたような近代国家としての日本は、もはや一昔前にゴッホが思い描いた浮世絵の日本ではなかったのである。ゴッホやゴーギャンより30年ほど生年が下るペヒシュタインは、日本を南洋とは異質なものと認識し、

真の楽園はミクロネシアにしかないと考えたのであろう。西洋の画家の目から見ると、日本と南洋の関係は19世紀から20世紀にかけて、次第に変化していったようである。

おわりに

拙稿では、ペヒシュタインがいかなる経緯を経てパラオに向かうまでになったのかについて、かれの活動を振り返り、パラオに結びつく点を検討してきた。従来指摘されるようにペヒシュタインは直接的にドレスデン民族博物館でパラオの民族資料を目にしたことが、パラオ行きの大きな要因として、たしかに確認できるが、それに加えて新たに、ペヒシュタインの人間と自然の一体化というパラオへの思いを重視するならば、南ヨーロッパのイタリア等の海をとおして作品制作に刺激を得ていたこと、ドレスデンにおいて日本の浮世絵の書物が発行されていたことや、「国際衛生博覧会」の開催をとおして、浮世絵に、パラオへの思いが重なりながらも、西洋化された日本からは、ペヒシュタインのプリミティヴなものへの憧れは切り離されていった可能性が考えられた。それらを勘案することで、ペヒシュタインは、パラオに向かうことになったと推察された。日本美術から西洋近代美術への影響は、さまざまな面に認められるものだが、本稿でとりあげたように、南洋という地域的な広がりにつながる日本美術の影響は、さらに考察されるべき課題といえるだろう。

Dresden Völkerkunde museum の Bruno Öhrig 氏、Sigrun Nutzsche 氏、Dresden Hygiene Museum の方々には史料収集に御協力いただいた。改めて御礼申し上げます。

本稿は、文部省科学研究費基盤（B）「日本近代と「南方」概念 造形にみる形成と展開」（代表者：丹尾安典）（課題番号 AO7116900 平成19年～平成21年）の共同研究の成果の一部である。

註

- 1) たとえば、以下を参照。Ed. William Rubin : “ *Primitivism* ” in *20th Century Art*, Volume II, The Museum of Modern Art, NY , 1985 . , Hrsg.v. Ralph Melcher : *Die Brücke in der Südsee -Exotik der Farbe*, Saarbrücken , 2006 .
- 2) Aya Soika : Max Pechstein : ein Südsee-Insulaner in Berlin, in : Hrsg. v. Ralph Melcher : *Die Brücke in der Südsee -Exotik der Farbe*, Saarbrücken , 2006, S. 71 . 「ブリュッケ」がパラオやアフリカの工芸品から影響を受けたとする指摘もある（ホルスト・イエナー 『ドイツ表現派ブリュッケ』土肥美夫他訳、岩波書店、1994年、28頁）。
- 3) ペヒシュタインの作品が当時紹介されており（Hans Friedeberger ; Zeichnungen von Max. Pechstein, in : Hrsg. v. Prof. Dr. G. Biermann : *Der Cicerone*, V Jg .1913 , Leipzig, S 289 - 291 .Dr. Paul Fechter : Zu neuen Arbeiten Max Pechsteins, in : *Deutsche Kunst und Dekoration*, Darmstadt 1914 .）日本にかかわる作品が掲載さ

- れたのは、管見では以下のとおり。H. MW. H. : Zu neuen Arbeiten Max Pechstein, in : *Die Kunst* München 1920 S.219 - 232 .
- 4) たとえばイエナーの文献を参考。2004年にエミール・ノルデに光をあてた展覧会が開催され、日本での「ブリュッケ」の研究において画期を示す例といえる（『エミール・ノルデ』栃木県立美術館、三重県立美術館、下関市立美術館、東京都庭園美術館、展覧会カタログ、2004年）。
- 5) 奥野克仁「「南洋諸島」以前の南洋諸島 ドイツ帝国領時代の二人の画家の南洋行」『美術家たちの南洋諸島』町田市立国際版画美術館、展覧会カタログ、2008年、141 - 143頁。
- 6) 註1を参照。
- 7) Hrsg. v. Charles Harrison und Paul Wood : *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert*, Band 1, Stuttgart 1998, S.320 .
- 8) Hrsg. v. Ralph Melcher, a.a.O.,S.215 .
- 9) Aya Soika : Max Pechstein : ein Südsee-Insulaner in Berlin, in : Hrsg. v. Ralph Melcher : *Die Brücke in der Südsee-Exotik der Farbe*, Saarbrücken , 2006 , S.71 .1913年から15年までパラオに滞在したとする指摘もある（Hrsg. v. Ralph Melcher, a.a.O.,S.215 .）。
- 10) Hrsg. v. Ralph Melcher, a.a.O.
- 11) Hrsg. v. Peter-Klaus Schuster : *National Sozialismus und »Entartete Kunst«*, Darmstadt 1987, S.134 .ペヒシュタインはパラオの黒人を描いたのでペヒシュタインは黒人だとする批判もあったという（M. A.・フォン・リュティヒヤン「狂気の極み 《退廃美術展》に先立つ近代美術の『病理学化』について」『芸術の危機 ヒトラーと退廃美術』展覧会カタログ、神奈川県立近代美術館、1995年、39頁）。
- 12) 水沢勉「真空の誘惑 ドイツと日本、ディックスの場合」『芸術の危機 ヒトラーと退廃美術』展覧会カタログ、神奈川県立近代美術館、1995年、411頁。
- 13) ライデマイスターによって編集された『思いで *Max Pechstein Erinnerungen*』においても、同様の指摘が見られる（Hrsg. v. Leopold Reidemeister : *Max Pechstein Erinnerungen*, Wiesbaden , 1963 .）。
- 14) Georg Biermann : *Max Pechstein*, Junge Kunst Band 1 , Leipzig 1920 S.15 .
- 15) Georg Biermann, a.a.O.,S.15 .
- 16) 『芸術の危機 ヒトラーと退廃美術』展覧会カタログ、神奈川県立近代美術館、1995年、332頁。
- 17) 1884年には南西太平洋諸島を保護領化し、85年には北東部ニューギニア地域に主権を獲得していったとされる（『世界歴史大系 ドイツ史2』山川出版社、2001年、465頁）。
- 18) Hrsg. v. Ralph Melcher, a.a.O.,S.72 .
- 19) Hrsg. v. Ralph Melcher, a.a.O.,S.73 .
- 20) Hrsg. v. Leopold Reidemeister, a.a.O.,S.36 .この作品は1909年のベルリン分離派展に

出品されている。

- ²¹⁾ Hrsg. v. Leopold Reidemeister., S. 28 .
- ²²⁾ ア・バイについては、1940年代にパラオに渡って作品を制作していた彫刻家土方久功の説明があるが、これは、2007年の『パラオ ふたつの人生 鬼才・中島敦と日本のゴーガン・土方久功』展覧会のカタログに再録されているため、それを参照のこと。土方久功「ア・バイ」115 - 120頁、土方久功「ア・バイの絵」121 - 138頁。
- ²³⁾ Hrsg. v. Leopold Reidemeister, a.a.O.,S 28 .
- ²⁴⁾ *Berliner Lokal Anzeiger* am 6 .Februar 1930 .カール・ゼムパーが蒐集したパラオの民家の部材は以下の論文に図版入りで紹介されている。Aya Soika, a.a.O.,S .71 .また民族学の文献によれば、1905年にパラオで活躍したパラオ駐在長だったヴィンクラー（Winkler）が実際に男性のクラブハウスに持ち帰り、それをライプツィヒ民族博物館に寄贈していた。それは1914年にライプツィヒで開かれた「書籍およびグラフィック国際展覧会（Internationalen Ausstellung für Buchgewerbe und Graphik）」に展示され、一般に知られるようになったとあり、地理的にもドレスデンに近いライプツィヒのために、ペヒシュタインが実際にそれも見た可能性が考えられる（Barbara Treide : *In den weiten des Pazifik Mikronesien ausgewählte Objekte aus den Sammlungen der Museen für Völkerkunde zu Leipzig und Dresden*, Wiesbaden 1997 ,S 29 .）
- ²⁵⁾ Barbara Treide : *In den weiten des Pazifik Mikronesien ausgewählte Objekte aus den Sammlungen der Museen für Völkerkunde zu Leipzig und Dresden*, Wiesbaden 1997 ,Katalog Nr 5 .
- ²⁶⁾ Hrsg. v. Ralph Melcher, a.a.O.,S .71 .
- ²⁷⁾ 近世から顕著にみられ、たとえば、デューラー、また18、19世紀にはグランドツアーをとおして新古典主義やロマン主義の画家にも同様の傾向があったことが指摘されている。
- ²⁸⁾ Georg Biermann, a.a.O.,S .15 .
- ²⁹⁾ Georg Biermann, a.a.O.,S .14 .
- ³⁰⁾ Georg Biermann, a.a.O.,S .15 .
- ³¹⁾ Georg Biermann, a.a.O.
- ³²⁾ モンテロッソ・アル・マーレでは、三幅対形式の作品も制作している（Wilhelm Husenstein : Max Pechstein, in : *Deutsche Kunst und Dekoration* , 1918 ,S 204 - 236 .）
- ³³⁾ Georg Biermann, a.a.O.,S .15 .
- ³⁴⁾ Friedrich Perzinsky : *Der japanische Farbholzschnitt. seine Geschichte -sein Einfluss*, Dresden , 1903 .ハンナ・シュトロエダ「「ブリュッケ」と異国趣味としての日本」『東京 ベルリン ベルリン 東京展』森美術館、2006年、70 - 71頁。
- ³⁵⁾ Woldemar von Seidlitz : *Geschichte des japanischen Farbholzschnitts*, Dres-

den, 1897, ハンナ・シュトロード前掲論文、70頁。キルヒナーは浮世絵に対して民族学的な側面からの関心をもったとする指摘がある(ハンナ・シュトロード前掲論文、70頁)。

- 36) ドレスデンはまた、日本と中国の陶器コレクションでも20世紀初頭から知られてきている(ヴィリバルト・ファイト「ベルリン東洋美術館・その歴史とコレクション『ベルリン東洋美術館名品展』展覧会カタログ、1992年、13頁)。
- 37) 日本では田中聡氏がドレスデンの展覧会を紹介している。田中聡『衛生博覧会の欲望』青弓社、1994年、13 - 18頁。
- 38) 以下を参照。内務省衛生局『「ドレスデン」開催万国衛生博覧会紀事概要』明治45年。
- 39) 鈴木重三『日本版画美術全集 別巻 日本版画便覧』講談社、1962年、47頁。このなかでは、月耕は1895年生まれで、錦絵(日清戦争)小説類の挿絵を描く絵師として説明されている。細部データに相違はあるものの、没年の一致と、戦争画を描いたことから、ティコティンの指摘する Gekko は月耕と理解した。
- 40) Hrsg. v. Haltmut Walravens : *Du verstehst unsere Herzen gut : Fritz Rumpf (1888 - 1949) im Spannungsfeld der deutsch-japanischen Kulturbeziehungen, Ausstellungskatalog* , 1989 ,S .119 .
- 41) Hrsg. v. Haltmut Walravens, a.a.O.,S .119 .
- 42) Hrsg. v. Leopold Reidemeister, a.a.O.,S .97f.
- 43) 國府寺司「ファン・ゴッホのジャポニスム 日本美術の影響とユートピアとしての「日本」」、『ゴッホと日本展』展覧会カタログ、1992年、22頁。
- 44) *Paris Illustre. Le Japon*, nos 45 & 46 (mai 1886), “ Le pays et le climat ” 國府寺司前掲論文、26頁。
- 45) *Züricher Zeitung* am 14 .10 .1911 . 内務省衛生局『「ドレスデン」開催万国衛生博覧会紀事概要』明治45年、420頁。

図版出典

- 図 1 ~ 5 : Hrsg.v. Ralph Melcher : *Die Brücke in der Südsee - Exotik der Farbe*, Saarbrücken 2006 .
- 図 6 : Barbara Treide : *In den Weiten des Pazifik Mikronesien ausgewählte Objekte aus den Sammlungen der Museen für Völkerkunde zu Leipzig und Dresden*, Wiesbaden 1997
- 図 7 : Georg Biermann: *Max Pechstein*, Junge Kunst Band 1 ,Leipzig 1920
- 図 8 ~ 11 : Dresdner Hygienisches Museum 所蔵写真史料



図1 パラオのM・ペヒシュタイン(右)と妻ロツテ(左)1914年



図2 《赤いキモノで》1917年

図3 《パラオでのモンスーンの空模様》1914年

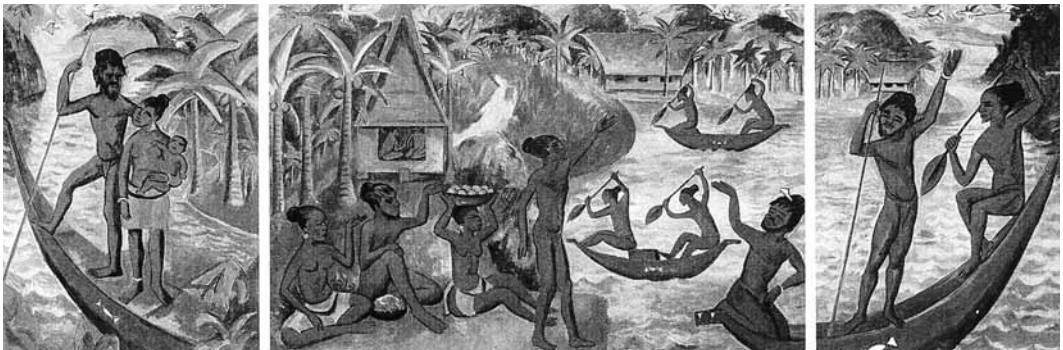


図4 《パラオ 三幅対形式》1917年

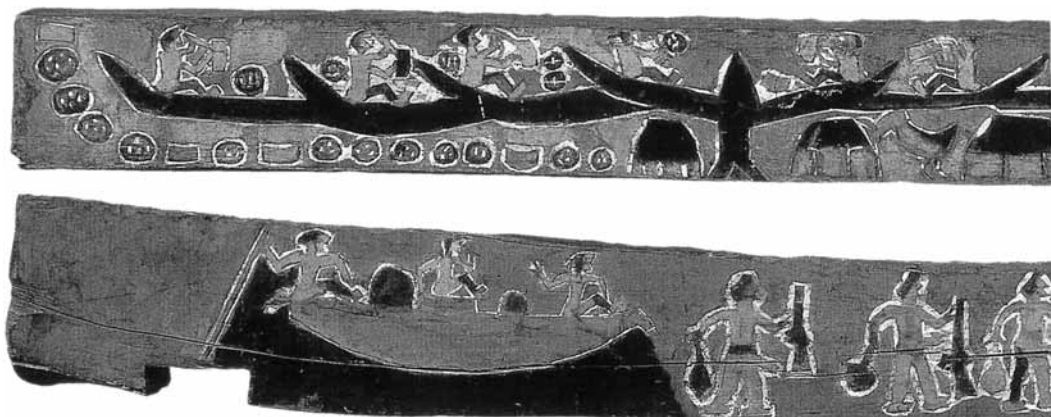


図6 《ア・バイの部材》

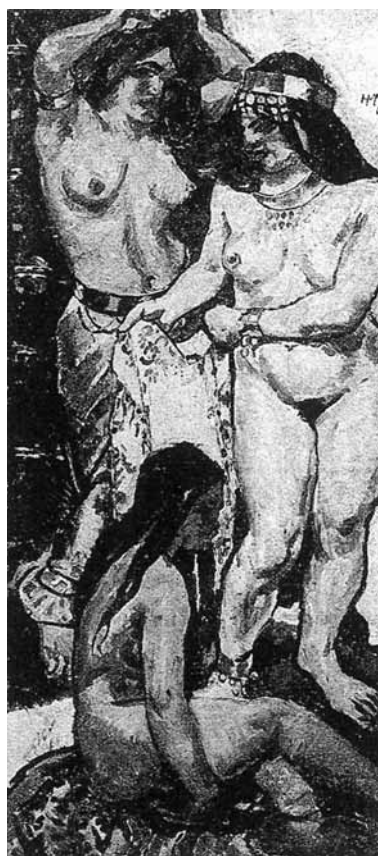


図5 《黄色い布》1909年



図7 《モンテロツッ・アル・マーレ》1914年



図8 《ドレスデン国際衛生博覧会日本館、外観》1911年



図9 《ドレスデン国際衛生博覧会日本館、展示室内部》1911年



図10 《ドレスデン国際衛生博覧会、東アジア》1911年



図11 《ドレスデン国際衛生博覧会、東アジアコーナー》1911年