

広島県立美術館

# 研究紀要

第18号

漆芸家・河面冬山 .....	宮本 真希子	1
巖光の新出の油彩画《静物》について .....	藤崎 綾	36
アレクサンダー・カーノルト作《静物》についての試論 .....	山下 寿水	45

2 0 1 5

BULLETIN  
OF  
HIROSHIMA PREFECTURAL ART MUSEUM

No.18

Japanese Lacquer Artist KOMO Tozan <b>MIYAMOTO, Makiko</b>	<i>1</i>
On Newfound Oil Painting "Still Life" of Ai-Mitsu <b>FUJISAKI, Aya</b>	36
An Essay on "Still Life" by Alexander Kanoldt <b>YAMASHITA, Hisana</b>	45

2015

HIROSHIMA PREFECTURAL ART MUSEUM  
HIROSHIMA JAPAN



[口絵13]  
アレクサンダー・カーノルト《静物》  
1925年 広島県立美術館蔵

# アレクサンダー・カーノルト作《静物》についての試論

山下 寿水

## 1 はじめに

本稿の中心となるのは、ドイツ人の画家アレクサンダー・カーノルト Alexander Kanoldt (1881-1939) によって制作された、広島県立美術館の所蔵品《静物》(口絵13) についてである。カーノルトは、第一次世界大戦後の美術史に大きな足跡を残した新即物主義(ノイエ・ザッハリッヒカイト)の代表的作家のひとりである。ジョルジョ・デ・キリコ(1888-1978)は、古典性と不条理性を取り入れた作風によって、ダリやエルンストなど、シュルレアリスムの作家に強い影響を与えたことで知られるが、カーノルトもその影響を受けており、作品からは、そうした同時代の芸術との共通性を見ることがもできる。

新即物主義という名称は、1923年、マンハイム美術館館長のグスタフ・フリードリヒ・ハルトラウプによって提唱されたものであり、ハルトラウプが企画を務めた「新即物主義(表現主義以後のドイツ絵画)」展(Neue Sachlichkeit. Deutsche Malerei seit dem Expressionismus)が当初の計画より遅れ、1925年6月14日～9月13日に開催されることで、この芸術運動が周知されることとなった。副題にあるとおり、ドイツ表現主義の後に台頭した新しい画家たちを紹介する記念碑的な展覧会であり、32人の芸術家による124点の作品が展示された。また、その後には出品作家などを変えながらベルリンやハノーファーでも開催されている。第一次世界大戦前に潮流があった表現主義に見られる情熱的な描写とは対照的に、一步距離を置いた冷静なリアリズムがその特徴とされ、その全盛期は1930年代初めまで続く。こうしたリアリズムの追求は、画家たちによる戦争体験に根差しているとされているが、カーノルト自身も1914年から18年までの間、フランスやイタリア、ウクライナへと従軍し、2級鉄十字勲章を授与されている。

さて、広島県立美術館はその収集方針の一つとして「両大戦間の美術(1920～30年代の美術)」という柱を掲げている。建物の老朽化に伴う1996年のリニューアルオープンに際して、広島県立美術館美術品取得基金をもとに、現在のコレクションの核となる作品群の購入をおこなったが、カーノルトの《静物》も、その時期に取得された1点である。1925年に制作された作品であるが、翌年に出版された美術雑誌『Die Cicerone』(1926 Nr.18)を確認すると、チューリヒ在住のハーンローザー氏 Dr. E. Hahnloserが所蔵者となっている。ただし、幾つかの図録等の記載から推察すると、その後、ベルリンの所蔵家に渡った様である。(なお、作品の裏面木枠には、「送り主Absender」としてハーンローザー氏の名前が記載されており、同氏が何らかの理由で受け渡しを行ったと想定できる。なお、カーノルトの作品はナチス政権によって退廃芸術entartete Kunstと指定されており、本作がドイツ国内に残らなかったことは、幸いであった。)また、作品名に関しては《静物》と当館では表記しているが、元々のタイトルでは《静物 I》(Stilleben I)となっている。

カーノルトの名前は日本においてはほとんど知られていないが、母国ドイツにおいても戦後、永ら

く日の目が当たっていなかったという。しかし、フライブルク現代美術館（1987年）やカールスルーエ州立美術館（2000年）にて個展も開催され<sup>1</sup>、その画業も再評価がなされている。

話は戻るが、第一次世界大戦後のドイツにおいては、忘我するほどの戦中の熱気から反省し、反表現主義的な動きが台頭する。新即物主義における作家の中でもオットー・ディックスやジョージ・グロス、マックス・ベックマンらは、社会的・政治的問題をシニカルかつグロテスクに提示したことで広く知られている。真実主義 Verismusというグループにもカテゴライズされるこれらの画家は、新即物主義における「左翼 linken Flügels」と呼称されている。その反対に、カーノルトのように古典回帰し、詩情を感じさせ、政治色が薄い新即物主義の画家たちは「右翼 rechten Flügels」と分類されている。

こうしたグルーピングは、大都市と地方との毛色の違いが表れているという。ベルリンなどの都市部とは異なり、「ハノーファー、ミュンヘン、カールスルーエでは、とりあえずは写実主義よりは詩的リアリズムが主勢を占めた。大戦のもたらした混沌と黙示録的激情に対して、むしろ「今日とここ」のささやかに私的な秩序を喚び戻すこと。（中略）詩的リアリズムの画家たちが取り上げる対象は、つねに一見ささやかな事物やごくありふれた人間である」<sup>2</sup>と種村季弘はまとめているが、カールスルーエで生まれ、ミュンヘンで学んだカーノルトは、名実ともに「右翼」の代表格であった。

戦後、知名度として「左翼」の作家たちにカーノルトらが差を付けられた理由としては、（どちらも大戦からの翻意が原点にあるといえども、）一見しての政治色の薄さに一つの理由があると考えられるが、前述した「新即物主義」展という重要な場において、全出品作品124点のうち、カーノルトが実に15点もの絵画を出品していることから、当時、高く評価されていたことが推察できる。

また、カーノルトは表現主義グループ「青騎士」の前身である「新ミュンヘン芸術家協会 Neue Künstlervereinigung München」においては事務局の書記として、ヴァシリー・カンディンスキーやアレクセイ・フォン・ヤウレンスキーらとともに運営に携わり、カンディンスキーの脱会後には、パウル・クレーやヤウレンスキーらとともに「ミュンヘン新分離派 Münchener neue Secession」設立者の一人として参画しているが、そうした立ち位置から、カーノルトの美術史的な重要性を量ることも出来るだろう。

日本語によって、こうした新即物主義という運動について総合的に記された文献としては、種村季弘による『魔術的リアリズム—メランコリーの芸術』が挙げられるが、ただし一部に誤記も確認できる。種村の原文をそのまま引用するが、「このマンハイム美術館開催「ノイエ・ザハリヒカイト」展への出品者の顔ぶれをざっと一覧するなら、マックス・ベックマン、オットー・ディックス、ゲオルク・グロス、アレクサンダー・カノルト、（中略）変わり種としては藤田嗣治やユトリロの名が見える」<sup>3</sup>と、新即物主義という運動の広範さを示すかたちで一文が記されているが、ここで挙げられている藤田やユトリロは1925年の「新即物主義」展には出品していない模様である。種村も『魔術的リアリズム

1 Alexander Kanoldt 1881-1939. Gemälde-Zeichnungen-Lithographien, 1987, Museum für Neue Kunst / Alexander Kanoldt. Graphik und Malerei aus dem Besitz der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, 2000, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe

2 種村 p.173

3 種村 p.20

ム』の中で、オーストリア人の美術史家であるヴィーラント・シュミート Wieland Schmiedの著作を引用しているが、同氏による『ドイツにおける新即物主義と魔術的リアリズム1918-1933』<sup>4</sup>を参照すると、「魔術的リアリズム」という名称をつくったドイツ人美術史家であるフランツ・ローによって、藤田とユトリロの二人は「表現主義以後」の作家としてカテゴライズされていることは確認できるため、何かしらの取り違いがあったものと考えられる。

さておき、本論ではカーノルトという作家が広く知られていない現状を鑑みて、こういった作風から出発したかという簡略な歴史を辿りつつ、《静物》という作品の特殊性を読み解くために、当時の建築文化も参照しながら読み解いていきたい。先の種村による『魔術的リアリズム』にも記載があるが、「ノイエ・ザハリヒカイトという表現は、そもそもが1900年頃建築家ヘルマン・ムーテジウスによって、歴史主義やユーゲントシュティールから完全に手を切った、合目的・機能主義的建築の新たな動向に対して用いられていたからだ。ハルトラウプは、建築批評の概念を造形美術批評の概念に転用したとおぼしいのである」<sup>5</sup>と述べられているとおり、新即物主義（とりわけ、カーノルト作品）と建築という他分野とは関係性を有しており、本論では新即物主義の時代に完成した建築写真なども参考としながら、凍った時間 Gefrorene Zeitを描写しているとも評される、カーノルト作品における無時間性に着眼し、その特殊性について新たな視点を提示したいと考える。

## 2 カーノルトと建築

1881年9月29日、ドイツ南西部の都市カールスルーエにてアレクサンダー・カーノルトは生まれた。カールスルーエという土地は、新即物主義の芸術家を多く輩出したことでも知られており、ヴィルヘルム・シュナレンベルガー Wilhelm Schnarrenberger、カール・フープバッハ Karl Hubbach、ゲオルク・ショルツ Georg Scholz、ヴィリー・ミュラー＝フーフシュミート Willi Müller-Hufschmid、ハンナ・ナーゲル Hanna Nagel、ヘルマン・シュプラウアー Herman Sprauer、ルドルフ・ディシンガー Rudolf Dischingerなどの作家が他に知られている。

カーノルトの父であるエドムント・カーノルト Edmund Friedrich Kanoldt (1845-1904) は新古典主義的な画風で、とりわけヒロイックな風景画を描いた画家として知られている。ヴァイマールで活動をしていたフリードリッヒ・プレラー Friedrich Preller der Ältereや、ローマを拠点としていたハインリッヒ・ドレーバー Heinrich Dreberらの画家に



エドムント・カーノルト《カノッサ》  
1877年頃 油彩・板

4 Schmied p.259

5 種村 p.19



師事したという。カーノルトの初期の風景画には、この父の影響を強く感じることができる。なお、カーノルトは1901年と翌年にはカールスルーエ美術学校に通いながら、父とイタリア旅行も果たしているが、1904年に父は亡くなり、以後のカーノルトの作品からは様々な同時代の作家たちの影響を見て取ることができるようになる。

例えば、1906/07年に描かれた《日没 Sonnenuntergang》は、一目見てゴッホの影響を受けたと拝察できる作品である。点描表現によって前景の麦畑や、同心円状に広がる太陽が描かれている。カーノルトは、1906年にバーデン芸術協会にて開催されたポスト印象派・新印象派の画家たちによる作品展に影響を受け、分割主義の技法を学んだようである。



アレクサンダー・カーノルト《日没》1906/07年  
油彩・画布

1907年の《ラインの風景 Rheinlandschaft》においても、そうした傾向が色濃く現われているが、こちらではゴッホよりもスーラやシニャックといった新印象派の作風を模倣したことが見て取れる。同年、友人の画家であるアドルフ・エルプスレー Adolf Erbslöhに宛てた手紙を読むと「私の仕事とは、新印象派の画家たちの技術を使いこなすよう依然として試みることだ。それは実のところ、ほかのどんなことよりも困難である。個々の色の斑点を均一化させるのではなく、調和のとれた色価の均衡次第なのだ。」<sup>6</sup>とカーノルトは書き残しており、分割主義の理解に努めようとしていたことが推察できる。



アレクサンダー・カーノルト《ラインの風景》1907年  
油彩・画布

また、カーノルトは1908年の秋から、カンディスキーやヤウレンスキーらミュンヘンの画家と交流を始め、1909年には母姉とともにミュンヘンへ移り住み、同年のミュンヘン芸術家協会による展覧会にも6点の油彩画と10点の素描を出品している。この時期から、作品は表現主義、フォーヴィスム、キュビスムからの大きな影響を感じ取ることが出来るが、同時にカーノルト固有の作家性というものが確かに見えてくるのである。

さて、時代は少し先に進むが、広島県立美術館所蔵の《静物》を改めて良く観察したい。本作の制作年である1925年は、ヴロツワフ（独：ブレスラウ）美術大学の学長にもなる画家のオスカー・モルに招聘され、同学の教授に就任した年であり、前述した「新即物主義」展が開催された年でもあり、

6 Kat. Alexander Kanoldt 1881-1939. p.197

「芸術家としての表現力が高みに上っている」<sup>7</sup>ことを示している時期であった。

《静物》の画面中央には小さなテーブルが置かれ、机上には本作の中心的なモチーフとして鉢植えのリュウゼツランが置かれている。そのそばには白紙のノートや、ワインと思われる液体入りのグラスといった日用品が置かれている。濃緑のカーテンは、その裏側に隠すべきものがあるかは読み取れないかたちで、小机に乗りながら、画面をゆるやかに分割している。リュウゼツランの背後からカーテンは降りてきているのだが、前側にせり出すように遠近感が付けられている。奥側に位置する壁面の色彩も、(光源の位置に依るものとは考え難い)不自然なかたちで灰色と濃灰色とに色分けされ、背景を縦に切断している。

ともあれ、まずもって基本的なことは、この景色はカーノルトのコンポジションによるもので、自然に生まれた場景ではないということである。例えば、開かれたノートの硬質な(まるで途中で時間が止まったような)形態は、リュウゼツランの葉の拡がり方と明らかに呼応していることから、カーノルトの作為を読み取ることができるだろう。こうした事例はカーノルトが1922年に描いた《静物Ⅱ》からも確認できる。この作品は、同様に室内空間を描いたものである。新即物主義においては、「インティメイトな小さな場所、ささやかな事物や人びと、ときには極微の物体。しかもできるだけ身近なトリヴィアルなもの。それらが好まれる画題」<sup>8</sup>であったが、カーノルトの静物画には正にそうした事物が溢れている。画面の下部に置かれた植木鉢から小机や棚にまでグミの木の葉群が届くことによって、配置されている物の遠近感は、奇妙に浸食されている。また、本作でも机上には白紙のノートが設置されているが、数枚のページが丸まった形態は、手前で湾曲を示す植物の形態と照応している。加えて、奥の棚には植物柄の文様が刻まれており、その伸びやかな形状も前景のグミの木と呼応している。

こうした、描かれた幾つかの対象が共鳴し合うような事例をカーノルトの静物画においては幾つも



アレクサンダー・カーノルト《静物Ⅱ》1922年  
油彩・画布



アレクサンダー・カーノルト《静物Ⅵ》1922年  
油彩・画布

7 Fegert p.341

8 種村 p.31

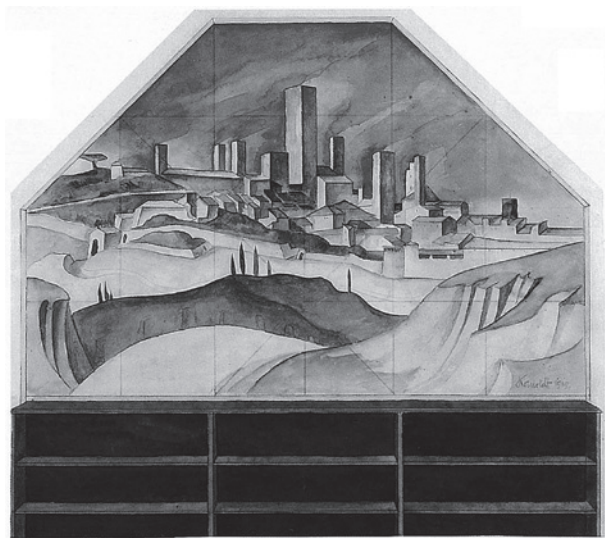


見ることができる。1922年の《静物Ⅵ》においても、模型船のマストの曲線と植物の曲線、テーブルクロス丸く織り込まれた形態がリズムカルに連なっており、不自然と自然とが混ざり合う中、画面全体に均衡が作られている。

なお、カーノルトが描いた静物画において頻出するモチーフとして、サボテンやグミの木といったものが挙げられる。ホルガー・ヤーコブ・フリーゼンによれば「サボテンやグミの木のように、硬葉樹や常緑樹は、20世紀における流行の植物であり、カーノルトによる幾多の静物画でその姿を確認できる」<sup>9</sup>とのことだが、カーノルトがこうしたモチーフを選ぶようになったのは、ジョルジョ・モランディが描いたサボテンが影響しているとも言われる。ともあれ、理由の一つとして、常緑樹が示す生命力に意味を求められることもできるだろう。

また、広島県立美術館所蔵の《静物》に描かれているリュウゼツランという植物は、センチュリー・プラントや万年蘭といった別称もあるくらいで、50年掛けて一度だけ咲くと言われている。それ故、長寿の象徴として扱われることもあるが、本作が興味深いのは、そうした生命の象徴としてのリュウゼツランの葉先が枯れ始めているということではないだろうか。ゴンブリッチに言わせれば、「描かれた静物画はどれもそれ自体で「<sup>ヴァニタス</sup>むなしさ」の像でもあるわけである」<sup>10</sup>ということだが、いわば生と死の予兆が同居しているという描写によって、単純な意味付けを脱臼するような奇妙な構造になっている。更に言うなれば、カーノルトの作品では対象物が描かれつつも、その物体の持ち主の気配を知覚させないためか、どこか非現実的で、時間を感じさせないような表現となっている。そうした無時間性を及ぼす条件の一つとしては、絵画からノイズが排除され、(ノートをはじめ、事物から持ち主の痕跡が消されることで、)具象画でありながら一種の抽象化がなされていることも原因としてあるのではないだろうか。

とはいえ、引き続き論を進めるにあたって、まずは話をカーノルトの建築表現に移り



アレクサンダー・カーノルト《美しい塔のある街》  
1919年 アクリル・鉛筆・紙



参考：サン・ジミニャーノの風景

9 Jacob-Friesen p.41

10 ゴンブリッチ p.206

たい。カーノルト作品の多くは静物画であるが、風景画において建築物も多数描いており、ここでは1919年に描かれた《美しい塔のある街 La città della belle torri》を参照したい。

イタリア・トスカーナ州サン・ジミニャーノには美しい塔が立ち並んでいることで知られているが、本作はカーノルトが同地を描いたものである。実際の風景写真を見ると、並び立つ塔の輪郭は克明に写し取られていることが分かる。しかし、建物に付帯している窓や細部などは消え去り、幾何学的ともいえる量感によって建築物は描かれている。こういった消去された細部について考察を進めるために、次項では少し方向性を変えて、建築写真について話を付け加えたい。

### 3 建築写真とノイズの排除

建築写真とは、必ずしも建築物を撮影した写真のことではない。建築物の構造・特徴を「記録」し、建築雑誌などの読者に「伝達」するところに重きがある。こういった建築写真には幾つか特徴があるが、その一つとして、撮影の際にノイズを排除するという手法が挙げられる。「電柱、電線、路上の自動車など、これらが建物を邪魔することがないように通常は注意深く画角を定める」<sup>11</sup>だけでなく、時にはファインダーに入り込んでしまった電線などの夾雑物に対して、画像に加工を施すことで消し去ってしまうこともある。

また、写真の掲載の程度によって、建築雑誌の発展は以下の四つの段階に区分されるという。<sup>12</sup>

第一に、建築雑誌が創刊され始める1830年代から1860年にかけての、雑誌に写真が掲載出来ると考えられるほど、写真技術・印刷技術が深まっていない時期。無論、写真のネガから多くのコピーを生成する方法を生み出したウィリアム・ヘンリー・タルボットの『自然の鉛筆』(1844)を始めとして、写真を添付する形で編み出された写真集は、その期間にも幾つか存在していたが、制作に費用がかかることや、大量生産に向いていないことを理由として、雑誌メディアの中での写真の利用は、もう少し後の話になる。それから、1861年から1884年頃には、写真技術自体は以前より進んでいたが、印刷技術上の問題があるため、版画家が写真を基にして、木版などに起こした挿絵を掲載していた。また、第三の時期として、1885年から1890年までの間、雑誌の中に写真を差し込んでいた時期が挙げられる。これは、「シャッターはあなたが押して、それ以外の作業は我々が行います You press the button, we do the rest」という謳い文句で一世を風靡したコダック・カメラが作られ、写真が簡単に作成されるようになった経緯とも関連している。その後、ゲオルク・マイゼンバッハによって網版印刷の技術が確立したことを受けて、1891年以降には写真が本文中に文字と並列してレイアウトされるようになり、1920年代頃には、ほぼ現在のスタイルに至っているという。

更に話は長くなるが、建築家は自身の作品の「建築写真」を重要視する。その最たる例がル・コルビュジエ(1887-1965)である。没後50年を過ぎても影響力を失わない、モダニズム建築の三大巨匠の一人である彼が1950年に記した『ル・モデュロール—建築および機械に遍く適用しうる人間的尺度

11 磯『10+1』No.23 p.80

12 福屋『建築雑誌』No.1443 p.46

に調和した寸法についての試論』という書物の冒頭には、「建築」という語が表すものを簡条書きにして以下のように記されている。

- ・家屋、宮殿や寺社、船、自動車、車両、飛行機などを築く術。
- ・家庭または生産または交歓に関する設備をすること。
- ・新聞、雑誌または書籍の印刷の術。<sup>13</sup>

特筆すべきは最後の点である。実際の建築物に直接関与しない「印刷の術」を「建築」の一部として解釈したことは画期的なことであった。そして、コルビュジエが建築写真においてノイズを消去したことは、同時代における一つの好例であった。彼は「建築写真」を自身の理念を正確に示すものとして活用した建築家なのである。コルビュジエの建築写真について研究書を上梓したビアトリス・コロミーナは、建築写真や印刷物について、「建物そのものに比べればエフェメラルなものだと思われるが、多くの点で建物そのものより永続的なものである」<sup>14</sup>と述べている。また、同著を建築家の松田達が簡略にまとめていたため、以下に引用する。

ラ・ショード・フォンの丘陵地に建てられた「シュウオブ邸」(1916)は、『エスプリ・ヌーヴォー』誌6号において平坦な敷地に建っているかのように修正されて発表された。庭のパέργラ、植物、風除室、階段といったものが消去、修正された。また『全作品集』において「サヴォア邸」(1928-31)の柱は色を変えられ、「シュタイン邸」(1926-28)の柱も消し去られた。建築は動かないが、写真は世界中に流布されるという性質が利用されている。図面は設計の過程で修正されていくことが前提だが、写真が修正されていることに気付く人は少ないはずだ。そして写真の再現性が前提であるがゆえに、建築家の意図はより効果的に伝わる。<sup>15</sup>



『エスプリ・ヌーヴォー』第6号(1921)に掲載された「シュウオブ邸」(1916)の写真



斜面に立つ「シュウオブ邸」(松田達撮影、『建築写真』より抜粋)

こうした建築のあり方は、モダニズムにおける非装飾的なデザイン性とも繋がるが、そもそも建築

13 ル・コルビュジエ p.9

14 コロミーナ p.29

15 松田『建築写真』 p.58

家の楨文彦は「若くありたいという青年的願望がその初期のエスプリに塗り込められて誕生した。それが故に、ル・コルビュジエが唱えた〈白い〉建築の理念は、健康、希望、衛生を万人がわかちあうべきとする、新しい世紀の誕生にふさわしい建築であった。それにはやがて政治の理念にすら繋がってゆくエネルギーと魅力を胚胎していたと言えよう。当然、しみは若者たちの容貌では許されない汚点であったのだ」<sup>16</sup>と述べている。

純粹主義者ル・コルビュジエが作り上げた「イメージ上のシュウオブ邸」と「実際のシュウオブ邸」を見比べてみれば、彼が意図していることは正確に理解出来る。ノイズが完全に排除されたその姿は、「建築写真」の特徴をまざまざと示している。しかし、その修正を掛けすぎた姿には、建築写真とは別種の違和感も同時に覚えてしまう。むしろ、水彩ブラシによって周辺環境を消し去り、輪郭線を明瞭に表現した「イメージ上のシュウオブ邸」は絵画の様に見えなくもないのである。しかし、そこまでしてコルビュジエが示したかったものとは何だったのか。その理解のため、スーザン・ソントグの『写真論』を、以下に引用する。

いまはまさに郷愁の時代であり、写真はすすんで郷愁をかきたてる。写真術は挽歌の芸術、たそがれの芸術なのである。写真に撮られたものはたいがい、写真に撮られたということで哀愁を帯びる。(中略) 美しい被写体も年とり、朽ちて、今は存在しないがために哀愁の対象となるのである。写真はすべて死を連想させるものである。<sup>17</sup>

ル・コルビュジエが敢えて「絵」の様な「写真」を用いてまで示したかったものは、こうした一般的な「写真」から抜け出すためであったのではないだろうか。建築写真は、時間を逸脱する。建築写真は、「年とり、朽ちて、死を連想させるもの＝メメント・モリ」を拒絶する。建築写真は、常に生まれたままのイメージを固定しようと試みている。建築写真は、実際の建築と異なり、痕跡に汚されることなく、半永久的に立ち続ける。ある意味で、それは写真でも絵画でもなく、現実でも非現実でもない宙づりの状態にあるのだ。

さて、ここでカーノルトの話に戻る前に、フロイトの不気味なものUnheimlichという概念について考えたい。自分の家 Heimにあるような身近で親しいものが、突如、見慣れない、不安な感覚を及ぼすものとなることについて、フロイトは語っている。そして、カーノルト自身もサン・ジミニャーノに対して、Unheimlichという言葉を用いながら説明をしている。「塔は厳格で、街は不気味 unheimlichである。あらゆるものが過去の亡霊を引っ掛け、一步一步、我々を追いかけてくる。これ以上目を離すことはできない。我々は常に、幸せになれず、晴れた日に震えることが指し示されていると感じている。」<sup>18</sup>

16 楨『時間のなかの建築』序文

17 ソントグ p.23

18 Kat. Alexander Kanoldt 1881-1939 p.199



カーノルトの《静物》には、見る者の解釈を宙づりにするような両義性があることは先述したが、それに加えて同時代にスタイルを確立させた建築写真に見られるような「ノイズの排除」が、そうしたある種の不気味なる表象を作り出しているのではないだろうか。

#### 4 おわりに

最後に、カーノルトが描いた《静物VI》という作品を改めて眺めたい。机の上に置かれているギターには弦が無く、音を奏でることは叶わない。(楽器はヴァニタス画にしばしば用いられる画題だが、奏でた瞬間から消えていく音が、人生の刹那的な有り様の象徴であるため、使えない楽器として描かれることは通例は考えられない。)また、壁面には額が飾られているが、そこから何かを見て取ることはできない。トランプは市井の遊戯として使われる題材であるが、一枚のトランプは不自然に立ち上がり、もう一枚のトランプは無地になっている。この場では、幾つもの不在が強調されていることが見て取れる。



アレクサンダー・カーノルト《静物VI》  
1926年 油彩・画布

カーノルトの静物画は、単純にモチーフを描いたというのではなく、ときにそこには解釈の余地—あるいは解釈しきれない何かが潜んでいる。本論は、文献的に限られているアレクサンダー・カーノルトという作家の研究を今後進めていくため、問題提起の足掛かりとして建築写真などを参照しながら記したものであり、作家・作品の本質を十分に伝える内容には至っていない。引き続き、ドイツを中心に収蔵されている作品や文献などの調査に当たり、カーノルトという作家の重要性を明示するべく、研究を進めたい。

(やました ひさな／当館学芸員)

【主な参考文献】

- Franz Roh: Deutsche Malerei von 1900 bis heute, F.Bruckmann KG, München, 1962
- Wieland Schmied: Neue Sachlichkeit und Magischer Realismus in Deutschland 1918-1933, Fackelträger-Verlag Schmidt-Küster GmbH, Hannover, 1969
- Emilio Bertoni: Die Neue Sachlichkeit in Deutschland (Original „Il Realismo in Germania“ 1969), Schuler Verlagsgesellschaft, München, 1974
- Alexander Kanoldt 1881-1939 Gemälde Zeichnungen Lithographien, Museum für Neue Kunst im Breisgau, 1987
- Jutta Hülsewig-Johnen: Neue Sachlichkeit. Magischer Realismus, Kunsthalle Bielefeld, 1990
- Lois Parkinson Zamora and Wendy B.Faris: Magical Realism: Theory, History, Community, Duke University Press, 1995
- Kristina Heide: Form und Ikonographie des Stillebens in der Malerei der Neuen Sachlichkeit, Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, Weimar, 1998
- Dennis Crockett: German Post-Expressionism: The Art of the Great Disorder 1918-1924. Pennsylvania State University Press, 1999
- Holger Jacob-Friesen: Alexander Kanoldt Graphik und Malerei aus dem Besitz der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, 2000
- Shearer West: The Visual Arts in Germany, 1890-1937: Utopia and Despair, Rutgers University Press, 2001
- Steve Plumb: Neue Sachlichkeit 1918-33. Unity and Diversity of an Art Movement, Editions Rodopi B.V. Amsterdam, 2006
- Elke Fegert: Alexander Kanoldt und das Stilleben der Neuen Sachlichkeit, Verlag Dr.Kovač, Hamburg, 2008
- Christian J. Meier: Die Neue Sachlichkeit als Stil: Wege zu einer stilanalytischen Eingrenzung der Neuen Sachlichkeit als Kunstbewegung der Weimarer Republik, epubli GMBH, Berlin, 2012

- 『表現主義の美術・音楽 ドイツ表現主義 4』訳者代表・土肥美夫、河出書房新社、1971年
- 『表現主義の理論と運動 ドイツ表現主義 5』訳者代表・土肥美夫、河出書房新社、1971年
- ル・コルビュジエ『モデュロール I』訳・吉阪隆正、鹿島出版会、1976年
- 『ドイツ・リアリズム 1919-1933』日本経済新聞社、1976年
- 『建築雑誌』No.1156〔特集：建築写真とはなにか〕社団法人日本建築学会、1979年
- スーザン・ソントグ『写真論』訳・近藤耕人、晶文社、1979年
- 『SD』1986年6月号〔特集：写真—映像の都市と建築〕鹿島出版会
- 平井正・岩村行雄・木村靖二『ワイマール文化』有斐閣、1987年
- E・H・ゴンブリッチ『棒馬考 イメージの読解 (増補完訳版)』訳者代表・横山勝彦、勁草書房、1994年
- 早崎守俊『ドイツ表現主義の誕生』三修社、1996年
- 『広島県立美術館 コレクション選』編集・発行 広島県立美術館、1996年
- ビアトリス・コロミーナ『マスメディアとしての近代建築 アドルフ・ロースとル・コルビュジエ』訳・松畑強、鹿島出版会、1996年
- ベルナルド・チュミ『建築と断絶』、訳・山形浩生、鹿島出版会、1996年
- モーゼン・ムスタファヴィイ/デイヴィッド・レザボロー『時間のなかの建築』訳・黒石いずみ、鹿島出版会、1999年
- 『建築雑誌』No.1443〔特集：建築をめぐるジャーナリズム〕社団法人日本建築学会、1999年
- 坂崎乙郎『夜の画家たち—表現主義の芸術』〔完全版〕平凡社、2000年
- 『10+1』No.23〔特集：建築写真〕INAX出版、2001年
- 『10+1』No.38〔特集：建築と書物 読むこと、書くこと、つくること〕INAX出版、2005年
- アドルフ・ロース『装飾と犯罪 建築・文化論集』訳・伊藤哲夫、中央公論美術出版、2005年
- 『建築写真』X-Knowledge HOME 特別編集No.8、エクスナレッジ、2006年
- 『建築と写真の現在』vol.1-5、編集・発行 TNプローブ、2007年
- 『d/SIGN』No.16〔特集：廃墟と建築〕太田出版、2008年
- 増田彰久『写真な建築』〔新装版〕、白揚社、2008年
- 種村季弘『魔術的リアリズム—メランコリーの芸術』〔文庫版〕筑摩書房、2010年