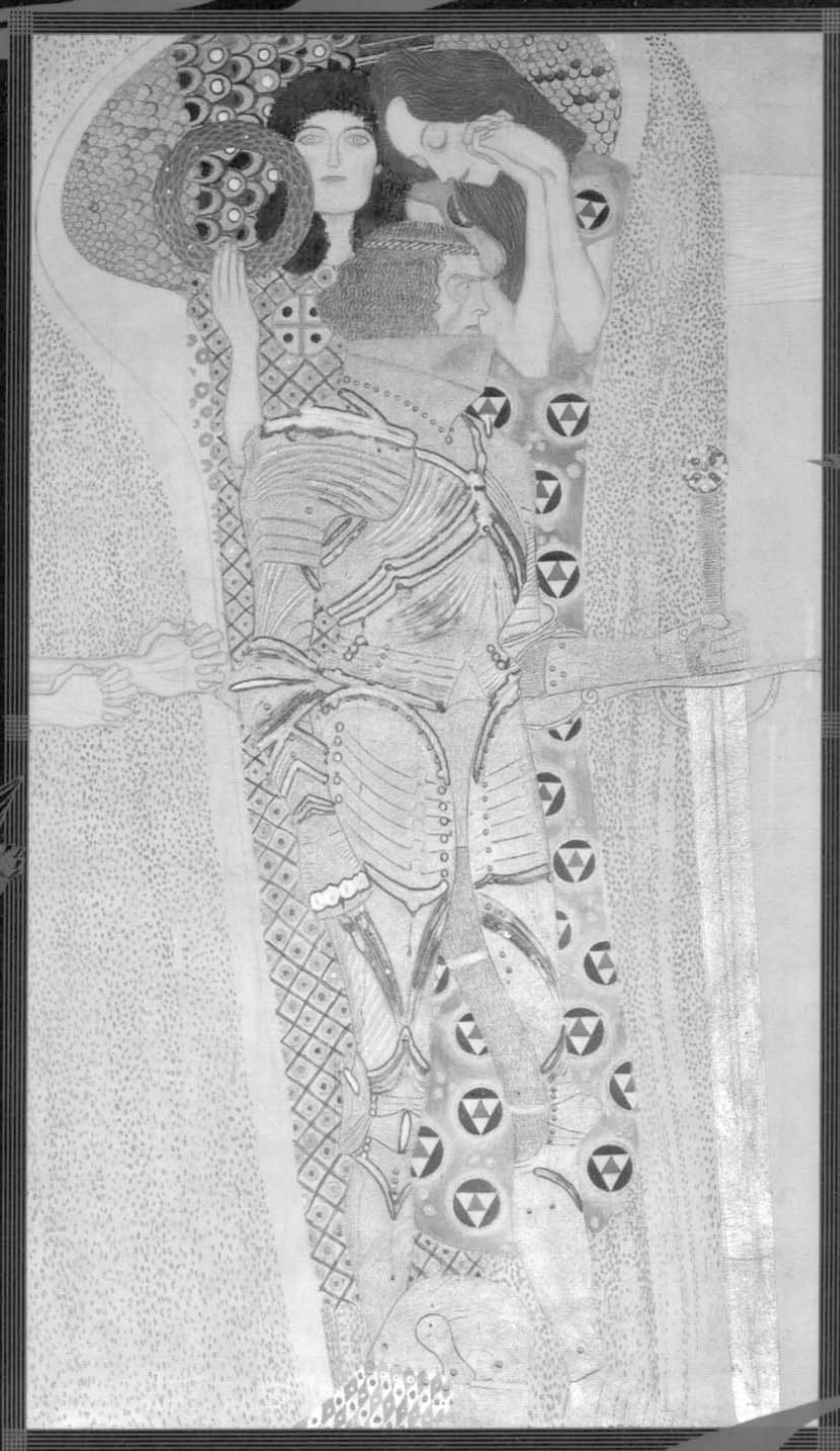


Japonisme in Vienna



1994年12月20日(火)——1995年2月12日(日)

東武美術館

主催=東武美術館/オーストリア国立工芸美術館/東京新聞

20 December, 1994—12 February, 1995

Tobu Museum of Art

Organized by

Tobu Museum of Art

MAK-Austrian Museum of Applied Arts

The Tokyo Shimbun

1995年2月21日(火)——3月26日(日)

山口県立美術館

主催=山口県立美術館/オーストリア国立工芸美術館/テレビ山口/毎日新聞

21 February—26 March, 1995

The Yamaguchi Prefectural Museum of Art

Organized by

The Yamaguchi Prefectural Museum of Art

MAK-Austrian Museum of Applied Arts

TV-Yamaguchi System

The Mainichi Newspapers

1995年4月11日(火)——5月14日(日)

愛知県美術館

主催=愛知県美術館/オーストリア国立工芸美術館/中日新聞社/中部日本放送

11 April—14 May, 1995

Aichi Prefectural Museum of Art

Organized by

Aichi Prefectural Museum of Art

MAK-Austrian Museum of Applied Arts

The Chunichi Shimbun

Chubu-Nippon Broadcasting

1995年5月23日(火)——6月25日(日)

高松市美術館

主催=高松市美術館/オーストリア国立工芸美術館/四国新聞社/西日本放送

23 May—25 June, 1995

Takamatsu City Museum of Art

Organized by

Takamatsu City Museum of Art

MAK-Austrian Museum of Applied Arts

The Shikoku Shimbun

Nishinippon Broadcasting Co., Ltd.

1995年7月1日(土)——8月6日(日)

神奈川県立近代美術館

主催=神奈川県立近代美術館/オーストリア国立工芸美術館/東京新聞

1 July—6 August, 1995

The Museum of Modern Art, Kamakura

Organized by

The Museum of Modern Art, Kamakura

MAK-Austrian Museum of Applied Arts

The Tokyo Shimbun

後援=オーストリア大使館

協力=日本航空

With the support of Embassy of the Republic of Austria

With the assistance of Japan Airlines

目次/Contents

- 12 「ヨーロッパ化した日本」——ウィーンのジャポニスムに関する考察 | ヨハネス・ヴィーニンガー
- 19 クリムトと装飾——ウィーンにおける絵画のジャポニスム | 馬淵明子
- 28 「日本の影響は基本的にひとつの刺激に過ぎなかった」——ウィーンの版画芸術 | ヨハネス・ヴィーニンガー
- 31 「彼らがめざしていた多くのものは、すでに日本人たちがなし遂げていた」
1900年頃のウィーンの工芸に与えた日本の影響 | アンゲラ・フェルカー
- 38 ウィーン建築におけるジャポニスムの要素 | 太田泰人
- 41 ブリュッセルのストックレ邸におけるモザイク・フリーズのための下図 | ハンナ・エッガー
- 44 ブリュッセルのストックレ邸 | 三宅理一
- 46 エミール・オルリック——ジャポニスムの源泉への旅 | スザンナ・ビフラー
- 49 カタログ/Catalogue
- 184 作家解説
- 188 関連年表 | 栗田秀法編
- 193 資料抜粋
- 201 Bibliography | Johannes Wieninger
- 202 主要邦語関連文献
- 204 “A EUROPEANISED JAPAN”
Reflections on “Japonisme in Vienna” | Johannes Wieninger
- 209 Klimt and the Decorative: Japonisme in Viennese Painting | Akiko Mabuchi
- 213 “The influence of the Japanese was basically only a stimulus”
On the Graphic Arts in Vienna | Johannes Wieninger
- 215 “Much of what they were striving for had already been achieved by the Japanese.”
The Influence of Japan on Viennese Applied Arts around 1900 | Angela Völker
- 219 Gustav Klimt's Preliminary Drawings for the Mosaic Frieze
in the Palais Stoclet in Brussels | Hanna Egger
- 221 The Stoclet Residence, Brussels | Miyake Ri'ichi
- 222 Emil Orlik—Journey to the Roots of Japonisme | Susanna Bichler
- 224 Biographies
- 228 Texts from the time
- 237 出品目録/List of Works

「ヨーロッパ化した日本」
——ウィーンのジャポニスムに関する考察

ヨハネス・ヴィーニンガー

I 1906-07年

1906年と1907年の2年間は、今世紀のうちおそらく西洋美術の発展にとって最も重要な時期であった。パブロ・ピカソは決して完全な抽象には至らなかったが、彼がこの時期に描いた一連の裸婦習作は、人間の姿をほとんど解体してしまった(fig.1)。人間像の解体は、目に映るものの忠実な再現や類似性よりも重要な価値基準があるということを意味する。まさにこの1906年頃、ほぼ同じ傾向を追求する3人の優れた芸術家が、ウィーンにおいて、そしてウィーンのために作品を生み出そうとしていた。

チャールズ・レニー・マッキントッシュの妻であり、彼と対等の制作仲間であったマーガレット・マクドナルド・マッキントッシュは、フリッツ・ヴェルンドルファーのために大規模なフリーズ装飾を制作していた。ヴェルンドルファーはウィーンの大実業家で、1900年前後における芸術の最も寛大なパトロンの一りであった。このフリーズ装飾は、網目のように張り巡らされた線の中に妖精の顔が精妙に描かれており、それによって身体のイメージを連想させる。しかしそのイメージは、判じ絵のように、じっと眺めるうちにようやく明らかになる。身体はきわめて装飾化され、ほとんど物質性を奪われている(fig.2)。

グスタフ・クリムトは数年間のうちに芸術家の階段を次々と登り、リングシュトラッセ時代の装飾画家から芸術界の「恐るべき子供」へ、そしてウィーン上流社会の前衛的な性格を帯びた代表的肖像画家へと変貌していった。この数年の間、彼はストックレ邸の食堂を飾るモザイク・フリーズの構想を練り、下絵を描いている(註1)。よくあることだが、それらの手描きの下絵は、それをもとに制作され予定の場所に設置された「オリジナル」の作品よりもはるかに強い表現力を持っている。驚くべきことに、クリムトはすでに最初の下絵の段階から、現実には即した人体の表現にまったく関心を示していない(fig.3)。そこでは平面的な装飾要素が互いに自己を主張しながらひしめき合っており、自然主義的なイメージは画面を見る者の連想作用によって初めて浮かび上がってくる。《接吻》のモチーフにおいて

は、ふたつの身体が完全に融け合って、分かつことのできない単体の形となっている。正面壁の細長いパネルの中央にあるモチーフには、こうした傾向の行き着いたところを見ることができる。そこに表された騎士(註2)の顔は、ほとんど顔とは認め難く、いったいそれが顔なのかどうかという議論を招くほどである。

分離派の主要メンバーであるコロマン・モーザーは、まさに分離派の主導者のひとりとして活躍し、ウィーン工房の創設にも加わった。彼は1906年の春に屏風を制作しているが、そこでは印象的な細身の女性3人の姿が、鮮やかな金地の中にいわば押し込められている。この女性像は顔の部分だけが線でかたどられ、身体はマーブル紙を貼りつけて表されている。不規則な墨流し模様のあるマーブル紙は、通常は本の装丁に用いられるものだが、コロマン・モーザーと彼の周辺の芸術家たちは、この頃これを利用して人物像を表すことがたびたびあった(cat.243)。人物の形態の新たな解釈に向かったピカソとクリムトの試みは、こうした方向をはるか先まで進めたものと言える。ふたりのうち、より革新的であったのはクリムト(fig.4)だが、ピカソはこれ以後においてさらに深く突き進むことになる(fig.5)。

明らかに、「現実」の解体は美術における汎ヨーロッパ的な傾向であった。それは印象派の、見る者に開かれた描写法とともに始まり、この時代に人間の頭部表現への攻撃が開始されるに及んで、ひとまずはクライマックスを迎えたのである。しかし、上に挙げた芸術家たちがどのようにこの問題に取り組んだかを見てみると、そこには大きな相違が認められる。ピカソはいわば「彫塑的」な傾向の芸術家であった。それ故に、彼は絵画の形式において三次元性を表現するというヨーロッパ芸術の伝統の中に位置づけられる。ピカソの出発点は彫刻なのである。一方、クリムトはその対極にいる。彼の絵画においては、三次元性は多様きまる平面的な装飾要素の中で窒息しかかっている。彼が踏み出したこの決定的な一歩は、ヨーロッパの伝統の否定であると言ってもよい(註3)。両者をこうした抽象への道に向かわせた力は、ヨーロッパの内部にあったのではない。ピカソはアフリカの芸術に、とりわけ仮面に強く引かれていた。アフリカの芸術はパリに広く浸透していた。広大な植民地を有する強国であったフランスは「暗黒大陸」との政治的、軍事的、経済的な結びつきを持っていたのである。彫塑性を強調した、強靱なアフリカの仮面に、ピカソは自分の芸術が目指すところと一致する表現を見いだしたのであった(註4)。

クリムトにはこうした社会的、経済的背景が存在しなかった。そのため、彼の芸術の直接の源泉がどこにあるかは、ピカソの場合ほど明らかに示しうるわけではない。ウィーン分離派とその芸術家たちの時代が美術史の研究対象となって以来、クリムトの作品における「平面化」の傾向がただち



fig. 1 パブロ・ピカソ《二人の裸婦》(部分)
1906年 ニューヨーク近代美術館
Pablo Picasso: *Two nudes*, 1906, detail,
Museum of Modern Art, New York

fig. 2 マーガレット・マクドナルド・マッキントッシュ
(フリッツ・ヴェルンドルファーの音楽広間の
フリーズ)(部分) 1905-06年 オースト
リア国立工芸美術館, ウィーン
Margaret Macdonald-Mackintosh: frieze for
the music-salon of Fritz Waerndorfer. Detail.
1905-06 MAK-Austrian Museum of Applied Arts

fig. 3 グスタフ・クリムト《期待》(ストックレ邸
フリーズ下絵の部分) 1905-10年
オーストリア国立工芸美術館, ウィーン
Gustav Klimt: *Expectation*. Detail for
the cartoon for "Stociefrieze". 1905-10.
MAK-Austrian Museum of Applied Arts



fig. 4 グスタフ・クリムト《騎士》(ストックレ邸フリーズ下絵の部分) 1905-10年 オーストリア国立工芸美術館, ウィーン
Gustav Klimt: *Knight*. Detail for the cartoon for "Stoclet-frieze". 1905-10. MAK-Austrian Museum of Applied Arts



fig. 5 パブロ・ピカソ《農婦の頭部》(部分) 1908年
エルミタージュ美術館, ザント・ペテルスブルク
Pablo Picasso: *Head and Shoulders of the Farmer's Wife*. Detail, 1908 The State Hermitage Museum, St. Petersburg



fig. 6 《ラムセスIII世とイリス》
(エジプト, テーベ周辺の墳墓壁画の部分)
Ramses III. and Iris. Detail from a wallpainting in a tomb near Theben/ Egypt



fig. 7 《聖デメトリオス》
(テサロニキ, 聖デメトリオス教会モザイクの部分) 640年頃
St. Demetrios. Detail of a mosaic in the Hagios Demetrios-church in Thessaloniki, about 640 A.D.



fig. 8 鳥文斎栄之《青楼美撰合 初買座敷之図 扇屋滝川》(部分)
1794-95年 オーストリア国立工芸美術館, ウィーン
Chobunsai Eishi: *The Oiran Takigawa*, from *Beauties from the Seto*. 1794-95. MAK-Austrian Museum of Applied Arts

に認識されたことは確かであるにしても、それを生んだ原動力が何であったかは謎のままであった。研究者の多くは、それはビザンティン芸術と古代エジプト壁画のふたつであると推測してきた^(註5)(fig. 6, 7, 8)。もちろん、本論の目的、そしてこの展覧会とカタログの目的は、第三の要因を示唆することにある。すなわち、日本の美術がクリムトに限らず1900年前後のウィーン分離派の運動に影響を及ぼした可能性を考察することである。また、特定の重要な芸術作品をいかに広い視野のもとで眺めうるかを考察することも、もうひとつの大きな課題となるであろう。

II アカンサスと円

アール・ヌーヴォーはヨーロッパ芸術の伝統に終止符を打とうとする運動ではなく、歴史主義そのものの産物であった。社会の新しい階級が新たな顧客となり、後援者となった。足元のぐらついた王室と新興の富裕層は、過去の芸術から形態の歴史的な語彙を抜き出し、新たな解釈を与えた。その解釈のしかたは、無意味とさえ言えるまでに恣意的であった。リングシュトラセ時代の最も重要な建築家であり理論家のひとりであったゴットフリート・ゼンパーは、このような状況を十分すぎるほど承知していた。彼はまた、「美術史」という新しい歴史のカテゴリーの誕生と、過去のさまざまな様式の復活との間に、つながりを見だしていた。そもそも美術史学者たち自身が芸術の後援者や顧客と同じ階層の出身であり、それ故にヨーロッパ芸術の伝統に対して同じ要求を持っていたのではなかったか。美術史学者たちは純化された唯美主義のために、素材と様式の研究という理論的な基盤を提供した。そうした研究は、いわば2000年以上に及ぶ様式の追求に再解釈を加えることの正当性を保証したのである。そういった諸様式の研究をヨーロッパ芸術の要約と見なしうることを、ゼンパー自身が2巻からなる著作『様式』において示している。「……従って、形態において美しいものの美学的な特性はすべて、ハーモニー、律動、プロポーション、シンメトリーといった普遍的な性質なのである……」^(註6)

芸術は自然の延長、人間の本能的な創造の行為と見なされ、それは先史時代に始まり、古代とルネサンス時代に規範が確立したものと理解された。その論理的帰結として次のように言うことができる。西洋美術の発展を技術上のジャンルごとに追ってみると、絶えず繰り返される複数のモチーフが認められることは、いわばそれらのモチーフの正統性と規則性の証しである。そして、守られるべき諸規則を維持していくために、美

術館を建設する動きがヨーロッパ全体に広まっていた。それはかつての財宝室のような貴重な物品の単なる貯蔵庫ではなく、さまざまな形態や様式を正しく取り扱う方法を学ぶための教育施設であった。ウィーンではそれが1864年に設立されたオーストリア帝国立王立芸術産業博物館、すなわち今日のオーストリア国立工芸美術館である。この美術館の最初の構想を立てたのはやはりゴットフリート・ゼンパーだが、実現にあたってはルドルフ・フォン・アイテルパーガーによる修正案が採用された。奇しくもアイテルパーガーは大学の美術史教授となった最初の人物であり、彼はこの美術館の初代館長を務めることになった。この美術館の歴史にはリングシュトラセ時代が反映している。建設は王室の後援のもとで開始され、その目的はウィーンの大ブルジョワ階級の支持を受けていた。美術館は1874年に、ウィーンが目抜き通りに立つ壮麗な芸術の宮殿として開館した。当然のことながらこの美術館の建築は、ふたつの帝立美術館ほど贅を尽くしたものではなかったが、しかるべき距離を置いて敬意を表しつつ、ふたつの帝立美術館と同じルネサンス様式を採用し、教育施設としての威厳を保っていた。また実際に、この美術館に隣接して、芸術家養成のための附属学校が開設された。

芸術家と建築家の利益をほぼ代表していたのは、1861年に結成されたウィーン芸術家協会である。このいわゆる「キュンストラウハウス」は自立した組織ではなく、他のドイツ語圏諸国の芸術家協会とともに「ドイツ芸術家協会連合」の傘下にあった。この協会が毎年開催する大規模な展覧会に出品された作品はすべて、建築装飾を第一の目的とした歴史画、ドイツの印象派に主導されその影響を受けた印象派風の風景画、そして前衛的なものと見なされていた象徴主義のいずれかであった。ゼンパーの周辺に発達した芸術の概念は、リングシュトラセの建設が完成に近づくにつれて、すでに事実上行き着く所に達していた。依然として続いていた王宮の建設を除いて、主要な建設計画のすべては1890年までに片づいていた。それらの計画の多くは、1873年のウィーン万国博覧会までに完了することになっていたのである。この博覧会がもたらした経済的な打撃は、一連の風潮を推進した社会が避けることのできなかつた破産宣告の予兆であったと言える。

また、芸術家の社会においても世代交代が行われていたことを指摘しておかなくてはならない。リングシュトラセ時代の主な建築家、芸術家たちは、1800年から1820年頃に生まれ、1875年から1895年頃に世を去っていた。ウィーンが目抜き通りの主要な建設計画に中心メンバーとして参

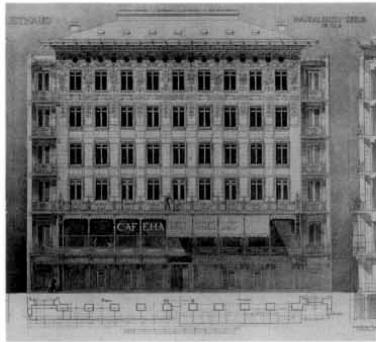


fig.9 オットー・ヴァーグナー〈リンケ・ヴィーンツァイレ
集合住宅(マジョリカハウス)構想図〉
Otto Wagner: Design for the departmenthouse at the
Linke Wienzeile (=so-called Majolikahaus)



fig.10 オットー・ヴァーグナー〈リンケ・ヴィーンツァイレ
集合住宅(マジョリカハウス)ファサード〉
Otto Wagner: "Majolikahaus" at the Linke
Wienzeile, Façade



fig.11 オットー・ヴァーグナー〈郵便貯金局ファサード〉
Otto Wagner: The Postal Saving Bank, Façade

加するにはあまりに若かった建築家のひとりに、オットー・ヴァーグナーがいる。彼は1840年に生まれ、初めのうちにはさまざまな様式を模倣しながら、さほど重要でないありきたりの建築物を設計していた。しかし1890年代には、彼の工房は若い建築家や芸術家たちの集まる一種の実験室となった。彼のもとに集まった若者の多くは、ウィーンに留学していたボヘミア、モラヴィアの出身者であった。1860年から1870年の間に生まれたこれらの若者は、もはや歴史主義の世代とは何も共有していなかった。ヨーゼフ・ホフマンが22歳で入学したウィーン美術アカデミーでは、ヴァーグナーが建築学科の助手を務めており、ヴァーグナーはやがて教授となった。まもなくホフマンは、都合よくアカデミーの建物の中にあつたヴァーグナーの工房で働くようになった。やはりボヘミアの出身であり、15歳の時から工芸美術学校で学んでいたヨーゼフ・マリア・オルブリヒも、ホフマンと同様に1892年にアカデミーに入学し、ヴァーグナーの工房に入った。ウィーン生まれのコロマン・モーザーは建築には関心を示さず、1886年から1892年までアカデミーで絵画と版画を学んでいたが、それ以前に工芸制作の修業を積んでいたことから、ヴァーグナーの弟子たちと接触を持つようになった。1895年以後これらの芸術家たちに何人かの仲間が加わって、「7人クラブ」と呼ばれる小さなサークルができあがった。彼らはたびたびカフェで会合を開き、時にヴァーグナーも顔を出した。この小さなサークルに過剰な意義を与えるのは危険だとしても、ヴァーグナーと彼の工房の仲間たちがリングシュトラッセ時代の建築家たちと、特に芸術の概念とヨーロッパの伝統の継承という点において姿勢が異なっていたのかどうか、そうだとすればどのように異なっていたのかという問題は検討に値する。

1880年代後半以後の建築作品において、オットー・ヴァーグナーは古典的な形態の語彙に対してあえて距離をとる可能性を示している。おそらく彼は日本美術に照準を向けた最初の人物であったと言ってもよいであろう。いくつかの作例がこれを裏付けている。1886年にヒュッテルドルフに建設された彼の最初のヴィラ建築において、ヴァーグナーは外観の装飾に伊万里焼の壺を利用し、ファサード(正面)にふたつつけられた壁龕には彫刻の代わりに明治時代のブロンズの壺を置いている。日本の壺は1873年の万国博覧会で初めてウィーンに紹介され、称賛を得ていた。ヴァーグナーがやはりこの頃に制作した戸棚は、正面の装飾に明治時代の象嵌細工が用いられている^(註7)。また、ウィーン市立歴史博物館が所蔵するもうひとつの戸棚も、日本の珐瑯細工の羽目板で正面の装飾がなされている。もちろん、これらの作例は西洋美術の歴史の中ではとりたてて新しいものではなかった。中世以来、異国の品々はさまざまな次元での東方趣味によって取り入れられてきたからである。しかし、ヴァーグナーはバロック時代の夢想する君主ではない。彼の作品は実用品であり、そこではゼンパーが主張したシンメトリーやその他の美学上の規則は、完全に放棄されていないとはいえず、少なくとも拡大解釈されている。

オットー・ヴァーグナーを最初の偉大なジャポニストと見なすのは誇張

であるに違いない。しかし、ヨーロッパ芸術の歴史的な形態語彙をかなり自由に解釈する彼の姿勢は、大きな風潮の転換をもたらし、それは彼に近い志向を持っていた若い世代の芸術家たちに浸透していったのである。おそらくヴァーグナーは衰えつつあつた歴史主義の公的な事業にさほど深く関わらなかったからこそ、自分の作品においてこのように自由な姿勢を保つことができたのであろう^(註8)。彼の作品とデザインには、装飾化の傾向が認められる。1890年代の半ばから、伝統的な形態語彙の範疇を超えた構造や平面的要素の組み合わせが、彼の主要な課題のひとつとなる。グスタフ・クリムトを中心とする芸術家たちが、実際にはささいな理由からであるが1897年にウィーン芸術家協会を脱退し、「分離派」を結成すると、オットー・ヴァーグナーと彼の愛弟子たちは当然のこととしてその創立メンバーに加わった。

ふりかえて見ると、1898年は一種の爆発が起こった年であり、それまで適用されていた諸規則はこれ以後すべて有効性を失ってしまったかのように思われる。まずヴァーグナーの視点から、この年を見てみることにしよう。

何よりもまず、この年に建設が始められたリンケ・ヴィーンツァイレの「マジョリカハウス」に触れなくてはならない。この建築は伝統的、典型的な住宅建築のファサードから装飾への決定的な一歩を踏み出すものであつた。帯状の花模様が花輪のように正面の壁を覆い、もはや「古典的オーダー」は顧みられていない(fig.9, 10)。これに続く発展段階が最初の結実をみたのは、郵便貯金局のファサードにおいてである。ここでは依然として建築構造を明るみに出すことが重視されているが、それでも最終的に残るのは装飾である。この作品ではウィーンにおける芸術の平面化の傾向に対応して、幾何学性を強調した装飾要素が用いられている(fig.11)。このような傾向の変化は、ヴァーグナーの構想図にも認めることができる。1897年の透視図(ドナウ運河)(fig.12)は完全にルネサンスの扉絵の伝統におさまっているが、その古典的構成は、カールスプラッツ(カールス広場)の透視図(fig.13, cat.253)においては装飾的な非対称性によって抑制されている^(註9)。

オットー・ヴァーグナーの作品からさらに例を挙げるとはたやすい。例えばケストラッゲにある彼自身のアパートメントの細部を見ると、寝室の壁面装飾はまぎれもなく非対称性と日本のものへの志向を示しており、日本の床の間と比較したとしても的を外れではあるまい^(註10)。しかし、ヴァーグナーの作品に見られるこうした傾向がどの程度まで彼の若い仲間たちの共感を得ていたかは、まだ十分に研究されていない。だが以上に見た通り、ヴァーグナーの建築作品は、分離派の展覧会のための建築に次いで、それ自体最初の分離派の創造物と呼んで差し支えないものである(fig.14, cat.254)。

1898年にヴァーグナーの弟子であるヨーゼフ・マリア・オルブリヒによって建設された分離派館は、月桂樹の葉の透し彫り装飾をほどこしたドー

ムを載している。織物文様の型のような平面的な装飾をドーム構造の上
に鑄造したかのようであり、それはまた設計者がヨーロッパ建築の歴史を
この装飾によって覆うことを望んだかのようでもある。

分離派の月刊誌『ヴェル・サクルム』が創刊されたのも、この1898年
であった。挿絵と文をぎっしりと詰め込んだこの雑誌は、独立した芸術作品
であると同時に、当時近代美術と見なされていたものに関する実用的な
資料でもある。創刊年の1898年に出版された号だけを見ても、自由な装
飾を最上のものとし、日本美術を模範と仰ぐ姿勢は、いたるところに明快
に打ち出されている。従って、この雑誌の最初の一年を子細に眺めること
は、我々の論じる主題にとってきわめて有効であろう。

まず第一に、オリジナルの版画作品の保護に用いられているのが、伝
統的な日本の文様を白抜きで印刷した和紙であることが注目される。
『日本製』という但し書きひとつをとっても、そこに何らかの意思表示がある
と考えることができる^(註11)。版画作品に劣らず目を引くのは、頁全体を覆
うコロマン・モーザー考案の文様である。その中には日本の文様にきわめ
て類似していて、ほとんど模倣とさえ言えるものもある(cat.140, 146)。また、
最初の一巻に掲載された文章の数々にも、日本と日本美術に対する
惜しみない称賛が表明されている。何よりも注目しなくてはならないのは、
東アジアの美術の一形式とヨーロッパに及ぼしたその影響について肯定的
に論じたのは、この『ヴェル・サクルム』の第1巻が最初であったというこ
とである。例えばオットー・ユリウス・ヒーアバウムの論文「近代の木版画」
は、「日本が近代の木版画の精神的な師であることは疑いようもない」と
いうように、模範としての日本についてたびたび言及している。モーリッ
ツ・ドレーガーは、「日本美術の評価」と題した論文を、東洋と西洋の美術
は同一の傾向を共有しつつあるという結論でしめくくっている。「実際、も
し我々西洋人が同じ道を歩んでいなかったとしたら、決して日本人たち
に出会うことはなかったであろう。我々はゆっくりと確実に彼らに追いつ
いたのである」。また、エルンスト・シュールは「日本美術の精神」において、
日本の美術に認められるメランコリックな特徴を指摘している。「私はそれ
がどのようにして生じたのかを知らない。しかし、私は日本の美術に接し
て以来、我々西洋人がいかに根無し草になっているかという苦い思いに
とらわれている。我々はいつの間にかまっすぐな発展の道を逸れてしま
い、今や進むべき道を求めて空しく右往左往しているような気がしてなら
ない。我々はあまりにも思考に支配されていて、我々の本能、我々を駆り
立てる力、存在の奥深いところにある根源的なものを萎縮させてしまっ
たのではないだろうか。日本人たちは有効な精神に最も近いところにいる
ように私には思われる」。さらに、グスタフ・グジツは「ポスター」という論文
において、日本美術を引き合いに出しながら分離派のポスター芸術の正
当性を主張している。「……ポスターは、日本人たちが古くから現在の形

式によって作ってきたものである……」。

こうした熱狂的な賛辞を目にすると、これらの芸術家や批評家たちが
いったいどのような日本のイメージを思い描いていたのかという疑問が湧
くであろう。彼らのうちで実際に日本を訪れた者はごくわずかであり、しか
もそれは重要な人物でも独創性のある芸術家でもなかった^(註12)。日本の
美術は、複製と、文章による記述と、たまたま作られたコレクションを通じ
て知られた。それはウィーンに限ったことではなく、ヨーロッパのどこでも同
じであった。日本を訪れた旅行者、外交官、商人らが気のおもむくままに
美術品を買い求めた結果、主観的な彩りを帯びた、とりわけ異国趣味の
強いイメージが形成されたのである。それらの美術品のコレクションは時
折り骨董品の陳列室のようにして公開され、装飾性が日本美術の際立つ
特徴として注目されるに至った。また、気に入ったものを写して利用す
ることのできる文様や図案の見本帖は、日本美術の普及に大いに貢献した。
このような日本美術の流行は1860-70年代にイギリス、特にロンドン
で高まり、その後1880-90年代にヨーロッパ全土に広まって、パリを中心
とするフランスの新しい美術に拭い去ることのできない影響を与えた。イ
ギリスやフランスに関心を向けていたウィーンの芸術家たちは、19世紀の
末になって「日本風」を取り入れたのである。

このような潮流の発端となった要因のうちで、何と言っても重要なのは、
イギリスの外交官サー・ラザフォード・オールコック(1809-1897)の著作
である。最初の駐日イギリス大使を務めたオールコックは、美術品のコレ
クターであると同時に熱心な展覧会出品者でもあり、1878年にロンドンで
『日本の美術と工芸』を出版した。彼はこの著作の中で、自分の収集活
動を「愛情のたまもの」と呼んでいるが、これが彼の場合に限ったことでな
いのは言うまでもない。オールコックは日本美術のふたつの特性に魅せら
れていた。すなわちそれは非対称性と装飾性であり、このふたつの性質
は相互に関連しあっていると同時に、ともに自然に端を発しているとは彼
は考えていた。自然界にはシンメトリーは存在しないのであるから、芸術と
装飾においてもシンメトリーが強制されてはならないというわけである。こ
のような日本美術の見方は、正しいかどうかは別として、予見性を持つと
同時に啓発的であった。

オットー・ヴァーグナーは美術アカデミーの教授の職に加えて、帝立=王
立芸術産業博物館の理事をも務めることになった。この美術館では、新
館長アルトゥール・フォン・スカラと新しい世代の教授陣のもとで、芸術家
と工芸作家の教育を改革する動きが高まっていた。ヴァーグナーは附属
学校の組織を根本的に変えることを提案し、新しい教授たちを送り込ん
だ。すなわち、ヨーゼフ・ホフマンが建築の教授となり、コロマン・モー
ザーが装飾デザインと絵画の教授となったのである^(註13)。「若い芸術」の年
代記作者となったルートヴィヒ・ヘフェージは早くも1899年に、ホフマンの



fig.12 オットー・ヴァーグナー 《ドナウ運河》の河岸
1897年
Otto Wagner: Quai at the "Donaukanal". 1897



fig.13 オットー・ヴァーグナー 《カールスプラッツ駅》
1898年
Otto Wagner: Station Karlsplatz. 1898

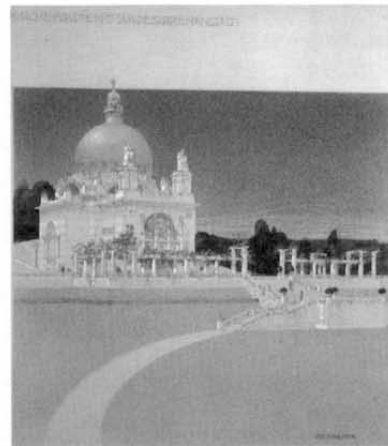


fig.14 オットー・ヴァーグナー 《アム・シュタイン・ホフ教会》
1902年
Otto Wagner: Church in Steinhof. 1902

講義がもたらした最初の肯定的な成果について短い報告を記している。「学生たちはそれ以前の素描においてはあまりにイメージを重視し、対象の中にある装飾性をほとんど顧みようとはしなかった。……今や、彼らは形態それ自体を観察し、組み合わせる方法を学んでいた。まず最も単純な形から出発して、それらの形の組み合わせへと向かう。それはわずかな線と点からなにもかを創造する練習であるが、次第に複雑なものへと発展する。……さらに、環や円や枠組が加えられ、構成に魅力的な味わいが与えられるのである。あるいは、平面的な要素が日本風のやり方で重ねられ、画面をリズムカクに分割する……」(註14)。本展に出品されている学生たちの作品(cat.107)は、実に驚くべきところに到達している。それらの作品はもはや文様ではなく、独立した抽象的コンポジションである。また、このような構成の試作が、そもそも建築の教室で生み出されたということも特筆に値する。これらの構成を日本の装飾に対するひとつの解釈と見なすのは誤解であろうか。そうではないばかりか、模範としての日本美術がもたらしたものを実証しているとさえ言えるのである。

日本美術における装飾とその利用法は、主にふたつの源泉によって知られていた。第一に、当時のウィーンにはヨーロッパで最も充実した日本の型紙のコレクションがあった。総数およそ9,000点の型紙は芸術家や学生たちに限りなく豊かな装飾のパターンを提供し、それに加えて実際にその文様を応用した作品のコレクションもあった(註15)。さらに、その種の型紙はいくつもの東洋美術専門店でも、ごく安い値段で手に入れることもできた。『ヴェル・サクルム』の第2巻の挿図を見れば明らかのように、それらの型紙が称賛されたのは、何よりもその文様の風変わりな性質のゆえであった。本展に出品された型紙のいくつかには、とりわけ奇妙な文様が刻まれている。本来これらの型紙は織物を染めるためのもので、一度染め抜いた布地にもう一度別の型を重ねることによって初めて意味のある文様が出来るのだが、ウィーンの芸術家たちはそれを知らずに、実際には文様の一部に過ぎないものをそのまま単独で利用したのである。白黒の面、線、点のリズミカルな展開の中に蝶が融け込むさまも、彼らの目には天才のなせる業と映ったに違いない(fig.15, 16)。彼らが本来の意図とは別の方法でこれらの型紙を用いて、そこに日本美術の典型を見ていたのも、やはり誤解と言うべきであろうか。おそらくそうに違いないが、それはまさに、ウィーンの芸術家たちがいかに彼ら自身の方向を追求するための拠り所を求めたかということを物語るのである。

このような手工芸品の他に注目しなくてはならないのは、日本の見本帖である。葛飾北斎のように独創的な芸術家が、工芸家のための図案集や画家のための指南書を作っていたことが認識されたのも、おそらく大いに意味のあることだったに違いない。とりわけ注目すべき『北斎漫画』を含めた、それらの小さな書物においては、「高尚な芸術と『マイナーな』芸術とを隔てる境界線は明確にされていない(註16)。また、装飾のもうひとつの源泉となったものに色刷りの浮世絵がある。その構図は、あらゆる点で装飾的なものと見なされていた。見る者を魅了したのは描かれた空間の奥行きではなく、画面を作り出す平らな色面のリズミカルな併置だったのである(註17)。

III 「神経の芸術」

ウィーン分離派という比較的小さな芸術家集団の内部には、日本美術との精神的な絆が、容易には理解しがたい本能的なかたちで存在していた。それを説明するキーワードは、「神経の芸術」である。この言葉は1898年の『ヴェル・サクルム』第1巻の中で初めて、日本との関連において用いられている。「……では、この高尚なる芸術の本質は何であろうか。……日本の美術は、きわめて絶対的かつ純粋で、他の影響を被っていないという点において、他のいかなる地域の芸術とも異なっている。それは感覚の芸術であり、生物学的な用語を用いるならば、『神経の芸術』なのである。日本の美術は完全にこれに基礎をおいて形成される。感覚ほど繊細なものはないからである。私の言わんとする『神経の芸術』、これを、どうかするとそう思われかねないような浅薄な意味に受け取ってはならない。まさにヨーロッパの芸術が精神の産物であるように、日本の芸術

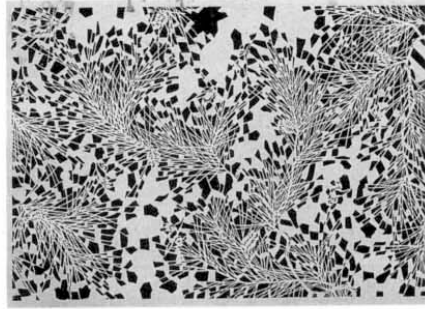


fig.15 日本の型染『ヴェル・サクルム』第2巻(1899年)より
Japanese stencil, in: Ver Sacrum 2 (1899)

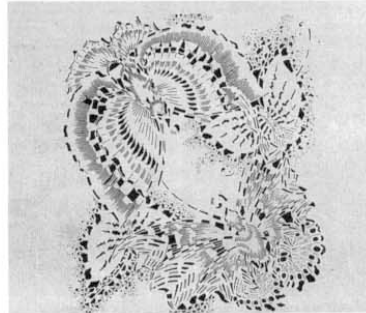


fig.16 日本の型染『ヴェル・サクルム』第2巻(1899年)より
Japanese stencil, in: Ver Sacrum 2 (1899)

は神経の産物なのである……」(註18)。

「神経の芸術」という概念は特に文学の領域で用いられていたもので、ヘルマン・バルがこれを『自然主義の超克』(註19)と題した論文の中で広義に用いたのである。「……新しい理想主義が新しい人間を形成している。彼らは神経そのものである。……彼らはいっそう神経によって経験し、いっそう神経の刺激によって反応する。彼らの経験は神経に刺激を与え、彼らの行動は神経の反応に基づいている。……彼らの語りはつねにメタファーと象徴である……新しい理想主義の内実は、神経、神経、神経と衣装である……」。

建築家ヨーゼフ・フランクが1930年代に述べたように、「欲望を目に見えるかたちで満足することが、日本の美術が1900年前後のウィーンに及ぼした影響の最も重要な側面であった。それは芸術作品の中に、程度の差はあれ端的に表れている。ある者は日本のモデルをきわめて直接的なやり方で模倣し、またある者は日本の美術を発想の源泉とした。さらに、模倣から出発して『未来への道しるべ』へと発展を遂げた者もいる。その発展の道しるべはコロマン・モーザーの例を見ることで明らかになる。彼がバックハウゼン商会のためにデザインした織物の文様はたいいてい日本のモデルの単なる模倣に過ぎない(cat.146)が、後年の風景画においては、ホドラー風の彩色法が北斎流の単純化された形態と結びついている(cat.26)。一方、ヨーゼフ・ホフマンと彼の愛弟子たちの作品においては、上述した弟子たちの初期の作品であれ、あるいはそのわずか数年後の1902年に「ベートーヴェン展」に出品された扉上装飾壁のレリーフ(fig.17, cat.113)であれ、つねに日本の美術が与えた刺激は構成主義への道を指し示している。ホフマンのレリーフを日本の織物文様と比較するのはすでに通例となっているが、それに関してさらに指摘を加えることが可能である。サー・ラザフォード・オールコックは『日本の美術と工芸』に日本の飾り欄の下絵を図版で紹介して、ヨーロッパのシンメトリーの原理との対比を強調しており、ホフマンの構成主義的レリーフの形態がこの図版と非常に類似していることは見過ごし得ないのである(fig.18)。

日本美術に見られる非対称的、構成主義的要素への関心は、外交官オールコックにとっても、芸術家ホフマンにとってもきわめて大きなものであ

った。しかし、説明的な設計図から芸術作品の実現への決定的な一歩が踏み出されるのは、ヨーロッパ芸術が自然主義から「装飾」を経て「抽象」へと進化を遂げた後でなくてはならなかった。つまり、ホフマンの屏飾リレーフは、いまだ独立した芸術作品としての地位を獲得しておらず、ベートーヴェン展という特殊な環境のもとで「総合芸術」の装飾的な一部分をなすものだったのである。非再現的な形態という言葉からなる自立した芸術作品、すなわち抽象芸術が誕生するのはそのわずか数年後だが、それはウィーンで実現したのではなかった。とはいえ、ホフマンの作品が20世紀美術の発展における重要な一歩であったことは疑いようもない。

1900年前後のウィーンにおいて、もちろん他の文化の影響もあったとはいえ^(註20)、日本の美術がこれほど突出して大きな起爆剤の役割を果たしたのにはなぜか。現象面においては、これまでに述べたように、魅惑に満ちた日本の波が東から西へとおし寄せたことがその要因であったに違いない。しかしそれと同時に、この世代の芸術家たちに新しい自覚が芽生えていたことも無関係ではなかった。彼らは自分たちの芸術の自由を弁護しなくてはならない場合、必ず日本を例に引いて、日本の芸術とその制作活動は民主主義的なものであると主張した。「もし我々が同じ道を行っていかなかったとしたら、決して日本人たちに出会うことはなかったであろう」と、モーリッツ・ドレーガーは1898年に記している^(註21)。そのほぼ40年後の1931年、建築家ヨーゼフ・フランクはヨーロッパ芸術と日本美術との出会いを次のように要約している。「日本は記念碑性の亡霊から我々を解放した。我々は再び大地に足を下ろした。我々の家が我々の城であり、それはもう堀や城壁に囲まれる必要はない。日本からの贈り物はいわば、かなえられた夢であった。その影響はつつましく表れ始め、ついには人間と芸術と自然に関する理念を改めるに至った。それらの理念は日本によって変容させられたのである」^(註22)。

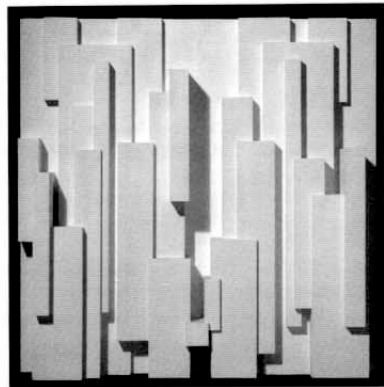


fig.17 ヨーゼフ・ホフマン《ベートーヴェン展の屏飾リレーフ》1902年
Josef Hoffmann: Supraporte in the Beethoven exhibition. 1902

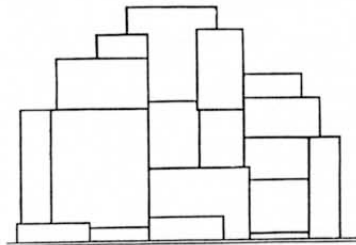


fig.18 日本の飾り棚 ラザフォード・オールコック『日本の美術と工芸』(1878年)より
"The arrangement of shelves in a Japanese etagere".
Illustration in: Rutherford Alcock: *Art and Art Industries in Japan*. 1878

IV 1907-1908年

ここで我々の考察の出発点に戻ることしよう。ピカソとクリムトというふたりの芸術家は、ヨーロッパ芸術の発展の重要な段階に同時に到達した。そこに至るまでに彼らはともに非ヨーロッパ芸術に一種の拠り所を求めた。彼らの作品とその傾向は、多かれ少なかれその制作された土地で固有の意味を持つ力に結びついてきた。しかしそれ以後、パリとウィーンというふたつの芸術の中心は、まったく別の方向に進んで行く。パリは再び芸術界の一大中心地となるが、ウィーンではひとつの時代の終焉が芸術作品においても明瞭に表れ始める。

ピカソと彼の芸術にとって、ブラック・アフリカの芸術に遭遇した1906年以後の数年間は最終的な目的地ではなく、魅力に溢れた発展の出発点であった。パリにおける芸術家の地位も、ウィーンの芸術家のそれとはまったく異なっていた。画廊と展覧会が伝統的な重みを持つパリには、自由な芸術を伝播させる力があつた。一方、クリムトの一派の脱退によって分離派が事実上の終焉を迎えると、ウィーンの前衛芸術はみずからその自由を失ってしまった。ミートケ画廊のようなごく少数の例外を除いて、ウィーンにはこれといって重要な画廊が存在しなかったため、芸術家たちは大ブルジョワから注文を受けるという古い制度に舞い戻り、サロン絵画に依存する他はなかった。そもそも、分離派やウィーン工房といった自由な環境も決して純粋に自由ではなかったことを認めなくてはならない。それらの組織もやはり実業界のスポンサーに財政的な支援を受けていたのである。

1908年、ウィーンで第1回「クンストシャウ」が開かれ、新しく、今度は完全に自立した芸術の場をつくる試みが始まった。この展覧会はやはり純粋芸術と工芸美術を同等におくことを追求し、これに参加した若い芸術家たちはウィーンの芸術界にまったく新しい動向を呼び起こした。エゴン・シーレとオスカー・ココシュカは、あいまいな態度をいっさい許そうとはしなかった。これ以後、彼らの「神経の芸術」は「表現主義」と呼ばれることになる。リヒャルト・ゲルストルとアーノルト・シェーンベルクの例はこれに並行するものと見なさなくてはならない。ココシュカは演劇と絵画というふたつの芸術を融合した。そして、シェーンベルクは聴覚と視覚の新しい形式を追求した。ゲルストルの作品においては、人間の心理の表出が絵画という媒体を超えて自己破壊にまで至っている。彼らは芸術家のタイプとしてはクリムト、モーザー、ホフマンらと異なっている。しかし、前者がブルジョワ的ウィーンの境界を超えて外に足を踏み出すためには、その前提として後者の業績が必要だったのである。こうしてウィーンの芸術は国際的なつながりを求め、ドイツの諸都市に相手を見いだした。シェーンベルクはミュンヘンのカンディンスキーと親交を結び、ココシュカはベルリンの表現主義サークルと交わった。

V 万人のための芸術

ここでジャポニスムのもうひとつの側面に触れておかななくてはならない。ウィーンのアール・ヌーヴォーの源流に関する歴史的な考察を行い、日本の果たした役割を論じたからには、日本美術の影響の社会的な側面にも言及する必要がある。

「万人のための芸術」というスローガンは後に大衆的な文化雑誌の題名になったが、これはもともと労働者階級の台頭と社会党の設立とともに広められた理念である。それは19世紀における民主化の動きの第2段階にあたる。1848年の革命は、上流階級と中流階級の自由を求める闘いであった。それはほぼ30年間に及ぶ知的な進歩の終結点であり、芸術、工芸、生活様式に反映されたことは議論の余地がない。しかしながら、この「革命家」たちが求めたのは、貴族階級と同じ利益を分かち合い、貴族階級から経済的な分配を受けると同時に、その表現形式すなわち建築、芸術、生活様式を借用することであった。彼らがこの革命によって得た権利と自由は、決して職人や労働者に分配されることはなかったのである。従って、古典芸術がもはや有効でないということが本当に明らかにされたのは、社会的環境に対応する芸術の形式を見いだす必要性が再び主張された、20世紀への転換の直前の時代であった。この当時の芸

術に認められるビーダーマイヤー時代への回帰も、このような文脈のもとで理解するのが最も妥当であろう(註23)。

そして、日本もこうした見地における有効なモデルと見なされた。日本の芸術は万人のための芸術だと考えられていたからである。「……しかし今や、我々はこう言うことができるだろう。ひとつの文化は傑出した芸術作品によって決定されるのではなく、むしろ大衆のための商品の平均的な水準、一般的な様式にこそ文化があると。……彼(芸術家)は社会的な感覚を欠いていた。彼は何かが芸術家をおとしめるかのように、自分の天職はすべてを讃えることではないかのように思っていた。だがここに、平均化した文化を持つ日本人たちがいる。彼らはあらゆるものに固有の価値を見いだす。彼らはゲーテの言うように‘揺るぎない存在として’個々のものを描く。彼らは我々の先を進んでいる。彼らは個々の対象をその要求のままに有機的に生長させ、その本質を芸術に取り込み、対象を十全に示す。こうして個々の対象は、その文化を通じて、真に社会的な生産物となる。すべてが文化に関与する」(註24)。高級品が上流階級のためであることはもちろん認識されていたが、上流階級の美的要求とその解決は下層階級にも等しく有効であり、適用できることもまた認められていた。生活様式、人生と家庭生活の基本的な仕組みは、日本のすべての階級において同じであると考えられていた。日常の生活用品の優れたデザインは、民主主義の最も洗練された形式であり、万人の尊厳を重んじるものと見なされていたのである。

しかし、若い芸術家たちのこうした理想主義的欲求は、やがて現実の制作活動において打ち砕かれることになった。教育機関と美術館という自由な世界の中では、理想を実現することはより容易であり、工芸美術学校をはじめとする芸術家養成のための学校の改革は、このような社会的側面のもとに考察すべきであろう。しかし、商業的な可能性が問われることになると、失敗は最初から目に見えていた。パトロンも顧客も出資者も、すべて上流階級と実業界の人間である。労働者のための住宅の設計が、億万長者の別荘の客室に滞在する芸術家の手で行われる始末であった。「万人のための芸術」という理論的な要請は、日本人が昔から行っていることを実現するという欲求とともに、1903-04年のウィーン工房の綱領にまで受け継がれはしたが、あくまでも理念にとどまったのである。とはいえ、彼らの努力は積極的に評価しなくてはならない。彼らは民主主義的な芸術のための理論的な基盤を築いて、20世紀美術の未来に指針を与えた。彼らの社会的な理想が実現に向かうのは、第一次世界大戦が終わった後のことである。そしてそれはまさに生活様式と建築の領域において実現された。日本的な住まいという理念は、この時代から現在に至るまで住宅の建築と設計の中に生かされている(註25)。

早くも1920年に、ウィーンの出版社を営むヨーゼフ・アウグスト・ルクスは、ヨーゼフ・ホフマンの50歳の誕生日に寄せられた祝辞において、新しい建築の中にジャポニズムが生き続けていること、ホフマンの業績がその基礎を築いたことを讃えている。「……我々の時代に最も豊かな実りをもたらした運動は印象主義であり、表現主義さえもこれを凌駕するには至っておりません……しかしその印象主義といえども生み出すことのできなかったものがひとつあります。それは固有の建築様式です。日本の純粋な形態のみが、それをもたらしたことでしょう。しかし、誰もそれを認識することはありませんでした。……私はあえて申し上げたい。ヴァーグナーにも、オルブリヒにも、この大陸のいかなる芸術家にも実現し得なかったことを、あなたは成し遂げたのです。なぜならば、この理念は少数の建築と、あなたの芸術の根底にあり、そしてウィーン工房という、日本と印象派の精神に満ちた総合的な近代文化の世界にあるからです」(註26)。

(訳:村上博哉)

註

1. グスタフ・クリムトは1905-06年から、モザイクの完成する1911年まで、ストックレ邸フリーズの制作に精力を注いでいた。彼は1906-07年にはすでに最初の構想を抱いていたと思われる。現存する習作の正確な制作年代は、近年の研究によって再び問い直されるようになった。ストックレ邸の習作に関するハンナ・エッガーの論考を参

照されたい。

2. この作品は「期待一騎士一成就」という同様のモチーフが展開する1902年の〈ペー トーヴェン・フリーズ〉と主題を比較し、形態上の違いを考察することができる。
3. クリムトはストックレ邸フリーズのためにモザイクという技法を選んだ。彼はカンヴァス やパネルに描いた作品においてはヨーロッパの伝統を維持したが、技法上の実験 を嫌ったわけではなく、今日ではそれが作品保存に関わる者を悩ませている。
4. Elizabeth Cowling, John Golding, *Picasso: Sculptor and Painter*. Exhibition catalogue, Tate Gallery, London, 1994 を参照のこと。
5. 最近の例としては1994年にパリ、ウィーンで開かれた「エジプト趣味(Ägyptomanie)」展がある。
6. Gottfried Semper, *Der Stil*, 2nd ed. Munich, 1878, vol. 1, p. VIII.
7. Peter Panzer, Johannes Wieninger, *Hidden Impressions – Japonisme in Vienna*, p. 358 に図版掲載。
8. Otto Wagner, *Einige Skizzen, Projekte und ausgeführte Bauten*, vol. 1, Vienna 序文を参照のこと。「この20年間に建築界の主流を占めた様式の多様化の 試みは、私にほとんど影響を与えることがなかった。従って、ある種の自由なルネサ ンスが唯一の解決方法であろうと、私は確信するに至った」。
9. これに続く段階は1902年のシュタインホーフ教会透視図(cat.254)に表れている。教会 のドームが、広重の浮世絵における富士山の頂のように画面の枠をはみ出している。シュタインホーフ教会の金色に輝くドームが「ウィーンの富士」と見なされているか のようである。
10. 展覧会カタログ『ウィーン世紀末・クリムト、シーレとその時代』(東京、セゾン美術館、 1989), p. 47に図版掲載。
11. *Hidden Impressions, op.cit.*, pp. 304, 305 に図版掲載。
12. 次の文献を参照のこと。Peter Panzer, “Japonismus in Österreich or: Die Kunst kennt keine Grenzen” in: *Hidden Impressions, op.cit.*
13. Gabrielle Koller, *Die Kunstgewerbeschule des k.u.k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, Vienna 1899-1905*, phil. Diss. Univ. Vienna, 1983, p. 11.
14. Ludwig Hevesi, “Aus dem Wiener Kunsthandleben”, in: *Kunst und Kunstwerk 2* (1899) p. 403. また、*Hidden Impressions, op.cit.* p. 432 に、より長い引用がある。
15. Johannes Wieninger, “Japan in Wien”, in: *Hidden Impressions, op.cit.* 参照のこと。
16. これに関連して、1901年に芸術産業博物館で北斎の展覧会が開かれたことを指摘 しておく。
17. ヴァーグナーがコロマン・モーザーの教授就任を次のような言葉で支持したことは 興味深い。「……彼はいわば、風景画に装飾的な線を導入した芸術家です」。この 文章は Koller, *op.cit.* に引用されている。
18. Ernst Schur, “The Spirit of Japanese Art”, in *Ver Sacrum 1* (1898)
19. Hermann Bahr, “Die Überwindung des Naturalismus”. 同名の著作に収録された論文。
20. 例えば、次の文献を参照のこと。Paul and Stefan Asenbaum, Christian Witt-Dörning, *Moderne Vergangenheit – Wien 1800-1900*. Exhibition catalogue, Vienna, 1981.
21. Moritz Dreger, “Zur Wertschätzung der japanischen Kunst”, in: *Ver Sacrum 1* (1898)
22. Josef Frank, *Architektur als Symbol*. Vienna, 1931. また、*Hidden Impressions, op.cit.* p. 440 に、より長い引用がある。
23. しかし、歴史は繰り返される。労働者階級が古典芸術を「プロレタリアート支配」の 象徴として問題視する見方は1919年以後に始まり、共産主義と国家社会主義に公 認された芸術において頂点に達する。
24. Gustav Gugitz, “Das Placat”, in *Ver Sacrum 1* (1898)
25. 建築における単純な形態が上流階級には適用されなかったことは興味深い事実である。上流階級の建築においてはビーダーマイヤーとロココ様式への回帰があった。芸術、絵画、グラフィック・アートにおける単純な形態は抽象への道を開き、美術 館の「何もない機能的な空間」に名残をとどめている。単純な形態の持つ社会的 側面は理論においては確かに追求されたが、それはあくまでも知的、理想主義的領 域の中でのことであった。
26. Josef A. Lux, “Josef Hoffmann zu seinem 50. Geburtstag”, in: *Neues Wiener Journal* 15.12.1920. WW annals 83/442

本論の題名は、ウィーン工房解散の危機に際してベルリンの新聞(*Vossische Zeitung*, 1925年5月25日)に掲載された以下の記事に由来する。「……あの製品を知らない者がいるだろうか、色も決して派手すぎず柄も決して異様ではない、ろうけつ染めのショールや、多くの場合白と黒で染められた装飾文様のあるリネルを……それはヨーロッパ化した日本である……」(WW annals 84/1211)。この記事の存在を教唆してくれたG. ファビアン・ヴィッチに感謝する。

「日本の影響は基本的にひとつの刺激に過ぎなかった」
——ウィーンの版画芸術

ヨハネス・ヴィーニンガー

I

ひとつの動向を丹念に観察していない者が、結果的にその動向の最良の証言者になることは往々にしてある。これは特にウィーンの芸術雑誌にあてはまることであり、そこに掲載された分離派の運動に関する記述と、雑誌の内容とを照らし合わせて見ればそれは明らかである。

例えば、1879年に創刊された『版画芸術 (Die Graphischen Künste)』という優れた雑誌がある。この雑誌はオーストリア皇子の後援のもとで、版画芸術の普及と振興を目的として発行され、過去の版画作品ばかりでなく同時代の作品の紹介にも努めた。だが、その最初の20年間においては、このうえなく洗練されたエンブレイヴィング、石版、アクアティントの技術によって、絵画作品のできる限り忠実な再現を追求していたことが明らかである。『版画芸術』はキュンストラーハウスのサークルによって生み出された伝統的、保守的な雑誌だった。しかし、発行者は1898年に次のような声明を掲げて方向の転換を示している。「……当社は、今後の活動の焦点をいっそう独立芸術に向けてゆくことを決定した。……『版画芸術』は……もちろん存続するが、よりその名前にふさわしい方針のもとに継続する。今後、本誌は著しく発展している版画芸術と今日の芸術的な挿絵作品の全領域を幅広く紹介してゆくことになる」。この活動方針の変更によって、実際に同時代の作品の紹介がいっそう充実した。フランス、オランダ、それにドイツなどの北方諸国の現代作家に関する詳細な作家論は、とりわけ高く評価された。この事実はそれ自体「古典芸術」のイタリヤの芸術理念を否定する徴候と見なし得る。

『版画芸術』の作家論にとりあげられた芸術家のひとりに、アンリ・リヴィエール(註)がいる。そこに紹介された彼のオリジナル版画作品《雨傘の葬列》(fig.1)は、歌川広重の「六十余州名所図会」のひとつ《丹後 天の橋立》の形態をじかに応用したものである。この種の版画は、この雑誌で紹介された作品のうちで明らかに最も現代的なもののひとつであった。

しかし、この時代のウィーンにおける版画芸術の隆盛を現実にもよく



fig.1 アンリ・リヴィエール《雨傘の葬列》エッチング
『版画芸術』22巻(1899年)収録
Henri Rivière: "L'enterrement aux parapluies" etching, in: Die Graphischen Künste vol. 22, 1899

証言するものは、おそらく発行者の意図に反して、雑誌の本文頁の中にあつた。それはフランツ・ヨーゼフ皇帝への賛辞を掲げた頁を飾るコロマン・モーザーの装飾デザイン(fig.2)である。その簡潔なモノクロームの装飾版画は、構成された空間に代わって2次元的な線が版画の世界を占めつつあることを端的に物語っている。それに続く頁にはコルネリア・パツカのデザインによる扉絵(fig.3)があり、こちらの方は5人の女性像を厳



fig.2 コロマン・モーザー《フランツ・ヨーゼフ皇帝への献辞》
素描『版画芸術』22巻(1899年)収録
Koloman Moser: A greeting addressed to Emperor Francis Joseph, drawing, in: Die Graphischen Künste vol. 22, 1899



fig.3 コルネリア・パツカ《扉絵》アクアティント『版画芸術』
22巻(1899年)収録
Cornelia Paczka: a frontispiece, aquatint, in: Die Graphischen Künste vol. 22, 1899

密なシンメトリー構図の中に配置している。人物の形態は絵画的であると同時に3次元的で、彫塑的と言ってもよいほどであり、あたかも版画が写真に対抗する任務を負っているかのようである。コロマン・モーザーの挿絵が『版画芸術』に掲載されたのはこれが初めて最後であった。他の分離派の芸術家はほとんど言及されず、作品の紹介は一度もなかったが、それがほぼ当然のこととして受け止められていた。

『版画芸術』の創刊25周年に当たる1902年、エミール・オルリックの小論「日本の木版画」が彼の三連の版画《浮世絵の芸術家：絵師、彫師、

(註19)とともに掲載され、同時にユリウス・ライシヒによるオルリッ
 ンを公表された。比較的短い展覧会評を別として、これはこの雑誌が
 分離派に対して示した関心のすべてであった。その後、ようやく1907、
 1908年に「オーストリアの若い版画家たち」に関する包括的な2本の論文
 が掲載されたが(註2)、その時にはすでに分離派の運動は解体に向かって
 いた。この論文はまず第一にエングレーヴィングと木版画という技法によっ
 て二部に分かれ、様式や内容は分類の基準にならなかった。このような
 区分は、一方に洗練された技術と伝統を持つ古典的で高貴なエングレ
 ーヴィングがあり、その対極に、新しい版画技法と写真によって本の挿絵
 という限られた領域に追いやられた木版画がある、ということの意味して
 いたのであろうか。木版画に関する論文の序の部分を読むと、少なくとも
 ひとつの解釈としてそう考えるのは可能である。木版画は18、19世紀の退
 潮の後に新たな出発が求められており、その一方でエングレーヴィング
 はルネサンス以来の伝統を依然として保っているという論調がそこにあ
 る。「……アルブレヒト・デューラーの時代に創造された傑作が、その意
 味での(芸術として自立した)木版画であったことは議論の余地がない。
 ……従って、芸術家たちはこの形式に回帰し、それが余りに因襲的だと
 考える者は、このような傾向に合致したプリミティブな芸術に拠り所を求め
 た。……これは重要な心理的要因である。なぜならば、日本の多色木版
 画はまさに最もふさわしい時期にヨーロッパの芸術家たちに紹介されたか
 らである。彼らはそこに理想的で完全な形式を見だし、その教えを最大
 限に利用した。珍奇なものの単なる模倣に満足しない者は幸いであ
 った……」。

こうした文脈のもとで見ると、上の引用部分に関連するふたつの展覧
 会がウィーンで開かれたことは注目に値する。ひとつは1900年に開かれた
 アルベルティーナ版画コレクションの最初の展覧会であり、そこにはアル
 ブレヒト・デューラーの木版画が含まれていた。もうひとつはその直後の
 1901年2、3月にオーストリア芸術産業博物館で開催された葛飾北斎の
 展覧会である。これはそれまでにヨーロッパで開かれた北斎の展覧会の中
 方で最大の規模を持ち、630点余の作品が紹介された。出品者の中には
 は、バリの「アル・ヌヴォー」画廊の店主で雑誌『芸術的な日本』(ドイ
 ツ語版も発行された)の発行者でもあるジークフリート・ピングや、後にウ
 ィーン工房を共同設立してその後援者となったフリッツ・ヴェルンドルファー
 も含まれていた。これらの展覧会によって、アルブレヒト・デューラーと葛
 飾北斎という木版画の巨匠2人は、ウィーンにおける木版画の復活にとっ
 て偉大な先例となった。コロマン・モーザーの初期の単色木版画には、こ
 のふたつの方向のどちらを目指すべきかというためらいがまだ認められ
 る。それらの作品には濃密に線が刻まれているが、対象の細部を記号的
 な輪郭で単に暗示するという姿勢もすでに見られる。しかし、どちらに進
 むべきかという問いにはもう答が出ていた。国際的な視野のもとに見ても、
 版画と装飾工芸というふたつの領域において、日本のモデルは地位を確
 立して久しかったからである(註3)。

II

「平面的な芸術」という概念は、数年の間、ひとつの謳い文句となった。
 それは量塊性とシンメトリーからの脱却を意味していた。装飾がすべてを
 支配したその数年の間に、版画、とりわけ日本の浮世絵における装飾的
 なものへの感覚がとぎすまされた。「広重が描いたあの風景。小さな紙の
 中に無限がある……一切の不要なものがいかに排除されていることか
 ……筆から流れ出る一本の繊細な線が、人影のない湖の岸辺をかたど
 り、彼方へと広がってゆく。そこに漂う二、三の点と筆触、それが舟の帆
 なのだ……」(註4)。彼らが見ていたのは画面を構成する線的な要素であ
 った。当然のことながら北斎や広重の作品には空間的な奥行きがあるの
 だが、彼らはそこに線の流れや、色面の重なり合いと相互作用を見だ
 していた。彼らは日本の木版画を個々の版木と制作の過程に分解して見
 ていたのである。

同時代の文献には、風景版画のモデルとして広重と北斎に言及したも
 のが多々ある。とりわけ『北斎漫画』や『富嶽百景』などの北斎の絵本が

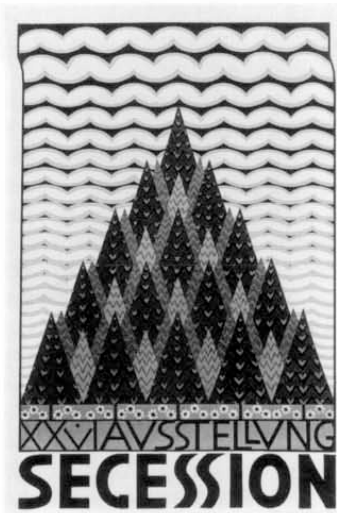


fig.4 フェルディナント・アンドリ(1906年第25回分離派展
 ポスター) オーストリア国立工芸美術館
 Ferdinand Andri: "Poster for the XXV Secession exhibition,"
 1906, MAK-Austrian Museum of Applied Arts

熱心に研究されていたことは、『ヴェル・サクルム』を見れば明らかであ
 る。その研究を通じて、アドルフ・ベームとマックス・ベニルシュケは様式
 化の名人となった。ベームは画面全体に神経質な格子の網目を無限に
 はりめぐらせ、その密度の変化によって風景を浮かび上がらせている
 (cat.48)。ベニルシュケはホフマンの学生であった頃からすでに「文様の
 構成」(cat.107)によって頭角を表したが、そこからさらに発展して、木
 の葉の繁みが円や輪になり、丘の斜面が色面の帯になるという大胆な様式
 化を行っている(cat.111)。彼らは日本の浮世絵に刺激を受けて、日本
 のモデルをはるかに超えた革新的なところまで進んだのである。

フェルディナント・アンドリは1906年の第25回分離派展ポスターにおい
 て、三角形の平面的なパターンによって木の繁る山を表したが(fig.4)、
 これがただ北斎の作品のみから生まれたものでないことは当時すでに指
 摘された。日本の浮世絵の中でいっそう注目しなくてはならないのは役
 者や遊女の肖像の数々であり、そこでは身体の装飾的要素への解体が
 極限まで追求されている。歌麿や栄之、あるいは彼らと同時代の画家た
 ちによるこの詩的な作品群には、空間というものが無い。人物は意のまま
 に漂い、頭と手は文様の海から突き出し、大きな曲線の中にあらゆる種類
 の装飾文様がパズルのように並べられている。それらの肖像のひとつと
 つが「装飾化」の主題に基づく豊かな変奏であるかのように思われる。ア
 ンドリの森の表現にいっそう適合したのは、こうした肖像画の装飾性であ
 った。アジアの装飾文様は自然の様式化された表現であるという見解
 が、現実を装飾に置き換えることの正当性を保証していた(註5)。とりわけ
 大きな平面を用いる可能性をはらんでいるポスターという形式は、この平
 面的な芸術を実現する絶好の機会となったのである。ともに1902年に制
 作された、コロマン・モーザーの第13回分離派展ポスター(cat.85)と、ア
 ルフレート・ローラーの第14回分離派展(ペーターヴェン展)ポスター(cat.
 86)は、人間像の様式化を最も大胆に進めた作例となった。

北斎と広重は風景描写にきわめて革新的な方法を選んだ。空間の奥
 行きは、画面から奥に向かう深まりや、近景と遠景との対比によって表現
 されるよりも、むしろ流れる雲、たなびく煙、あるいは川など、斜行するモ
 ティーフによって穏やかに暗示されている。それらのモチーフは画面をいく
 つかの「雰囲気文様」に分割する。斜めに走る線が、風景そのものよりも
 強くまた直接的に雰囲気を伝える働きを帯びる。その点で最も大胆なのは
 北斎(訳註：正しくは二代戴斗)である。彼の単色木版画(白いと)
 (cat.100)は、垂直線のみからなり、力動性に溢れている。滝をクローズ・
 アップで見たかのように、風景を表す要素はわずかもなく、落下する水だ

けが、あえて言えば落下のスピードだけが描かれている。それは現実的要素の排除と抽象化によってでなければ表現し得ない。北斎の作品においては、一本の線が印象や感情を伝える手段となるのであり、それはまさにエルンスト・シュテールの言うところの「神経の芸術」である(註6)。

エルンスト・シュテールは北斎の繊細な弟子となった。彼はいくつかの詩と挿絵を『ヴェル・サクルム』創刊2年目の1899年の巻に発表した。そのどの頁を見ても、ともに非再現的な詩と挿絵が一体となっている。憧れ、夢、輝き、火、死、臨終、悲しみという主題を持つメランコリックな詩に、平行の線、からまる線、発散する線など、多様な線の動きが共鳴し、詩の雰囲気か描線によっても伝えられている(cat.99)。我々はここに初めて、極東の絵画に見られる霧に包まれた岸辺と同じ役割を持った、非再現的な線描による挿絵の例を見いだすのである。

シュテールのこうした作風に続いたのは、『ヴェル・サクルム』の5周年に当たる1902年、レオポルト・パウアーとアドルフ・ベームが分離派のベートーヴェン展に発表した作品である。彼らは初めベートーヴェン展の全体構想の一部として大規模な壁画を制作したが、『ヴェル・サクルム』ではそれが独立した作品となっている(cat.96, 97)。どちらの作例においても、線的な装飾要素と風景の描写がひとつの平面的な配列の中に融合し、被打つ形、あるいは垂直の形が画面の底辺から上端までを貫くひとつの構造を作り上げている。これは日本の芸術を唯一の着想源としていた分離派の版画芸術の最も重要な成果である。

III

このような動きと並行して、第二のジャポニスム、モティーフにおけるジャポニスムも進行していた。それを推進したのが、芸術家エミール・オルリックであったことは疑いようもない。オルリックは日本の木版画とその可能性に魅了されて、ふたつの世界(西洋と東洋)を行き来した。彼は最初の日本旅行の後、多数の講演によって「純粋な日本」の観念を広めた。しかし、本展に出品された版画を見ても明らかのように、彼は日本風の作品を必ずしもつねに木版画の技法で制作していたわけではない。また、彼は日本の伝統的な図像に忠実であったわけでもない。彼のモティーフは、日本への旅から得た彼自身の率直な印象によって決められていたのである。オルリックのジャポニスムの時代は長くは続かなかったが、それは彼の経歴のうちで最も実り豊かな時代となった。

ヴァルター・クレムとカール・モーザー(註7)はむしろドイツ、フランスへの志向が強く、ウィーン分離派との関わりは薄いが、このふたりの木版画家は技法とモティーフの両面において日本のモデルを深く探求した。個人の画塾として出発し、1910年に工芸美術学校に吸収されたフランツ・チーチェックの教室も、日本を発想の源泉としていた。彼の教室で制作された装飾的素描や装飾構成に見られる厳格な格子文様は、明らかに日本の型紙から着想を得たものである。すでにヨーゼフ・ホフマンは1900年以前に、日本の型紙を見本として利用することを学生たちに勧めていた。

IV

さらに日本のモデルが決定的な影響を与えたものとして、画面の形式が挙げられる。もともと、現実には「日本流の」画面形式というものは存在しない。逆に、日本の木版画は比率も寸法もきわめて多様である。しかし、そのうちウィーンで特に好まれた形式がふたつあった。それは「摺物」の正方形と、掛軸や版画に用いられた細い縦長の形式である。正方形画面の典型的な例は、雑誌『ヴェル・サクルム』とそれに収録されたオリジナル版画に見ることができる。一方、極端な縦長の画面はウィーンのポスター芸術に生かされた。それは1900年の分離派の日本展ポスター(cat. 8, 68)に始まり、芸術的なポスターの究極の形式として長い間人気を保った。

グスタフ・クリムトはすでに1898年の『ヴェル・サクルム』第1巻において、このふたつの形式を用いて妙技を披露している。頁の余白には、9対1というきわめて縦長の挿絵がある(cat.6)。また、版画作品(魚の一

族)(cat.90)は、画面形式と構図の両面において、彼の収集品の中にあつた「摺物」(cat.91, 92)を踏襲している。同時に、クリムトは正方形の形式が油彩画にも適用できることを認識している。しかし、正方形の雑誌の形式はこの時代には一般的ではなく、『ヴェル・サクルム』は完全に最初の例ではないとしても、最も早い例のひとつである。この形式が採用されたのも、クリムトの作品が刺激となったためであろうか。とりわけ分離派の結成当初において、デザインに関するクリムトの発言権が絶大なものであったことを我々は知っている。例えば、分離派館設計の最初のスケッチは彼の手によるものであつた。従つて、『ヴェル・サクルム』の形式の選択にも彼が決定的に関与し、「摺物」の形式をこの分離派の雑誌に応用したのではないかと推測される。

V

1910年頃から、日本の影響が衰えたのではないにしても、西ヨーロッパから押し寄せた表現主義の波は、認識のしかたに変化をもたらした。その例証として、1962年のオスカー・ココシュカの文章を引用して本論の結びとしたい。分離派に続く世代の関心を引いたのは、もはや穏やかな装飾性や様式化ではなかった。「しかし、私が日本人から学んだことは、平面的な構成や色彩による装飾とは無関係だつた。それに夢中になつたのはフランス人たちだ……だが、私が(日本人から)学んだのは、運動の素早く正確な観察ということだ。彼らは美術の歴史上、最も鋭い目を持っている。彼らの絵の中では、どの馬も正しく跳び上がり、どの蝶も確かに花の周りを飛び、どの熊も狂いなく斧をふるっている。あらゆる人間と動物の動きが、現実そのままに描かれている。運動! しかし、運動はただ空間の中のみ存在する。それこそ私が日本人から学んだことだつた」(註8)。

(訳:村上博哉)

註

1. William Ritter, "Henri Rivière", in *Die Graphischen Künste* 22, 1899
2. Karl M. Kurzmany, "Jüngere Österreichische Graphiker, Teil I. Kupferstich", in *Die Graphischen Künste* 30, 1907, p. 65 ff; "Teil II. Holzschnitt", in *Die Graphischen Künste* 31, 1908, p. 67 ff.
3. アルブレヒト・チューラーが、より生硬な木版画の技法をエングレーヴィングの技法と同じ水準にまで高めようとしたことも、注意すべきである。
4. Ernst Schur, "Der Geist der Japanischen Kunst", in *Ver Sacrum*, 1, 1898, p. 13
5. Lux, *Das moderne Landhaus*, Vienna 1903, p. 78 を参照のこと。「彼らの装飾が何らかの風景の要素や人物から出発していることは、容易に認知できる。しかし、様式化がいつそう厳密に推し進められるにつれて、最初の出発点は幾何学的で装飾的な形態の中にかすかに認められるものとなる」。
6. Ernst Schur, *op. cit.*, p. 18
7. Wilfried Kirsch, *Carl Moser 1873-1939*, Innsbruck, 1989
8. Ludwig Goldscheider, *Kokoschka*, London, 1963. また、次の文献にも引用がある。Klaus Berger, *Japonismus in der westlichen Malerei 1860-1920*, Munich, 1979, p. 297