

KATAGAMI Style

世紀転換期ウィーンにおける日本の型紙の意味について

ヨハネス・ヴィーニンガー

ウィーンでの日本美術との取り組みは、ヨーロッパ全体の動きのなかで眺められねばならない。

「ジャポニスム」という概念は、常にジークフリート・ビングの名とパリという街に結びつけられる。日本美術との取り組みを示す独占的な名称として「アール・ヌーヴォー」という言葉を、彼は自らが編集した定期刊行雑誌『芸術の日本』のなかで1888年に初めて使用した。そしてついには、この名称は時代概念として広く知られるようになった。雑誌『芸術の日本』は英語とドイツ語でも出版された。それらにも関わっていたのが、ハンブルク工芸博物館長のユストゥス・ブリンクマンであったが、ビングは彼のなかに単なる専門知識をもった同僚を見ていたのではない。ブリンクマン自ら、(博物館において)体系的な日本コレクションを作り上げていた。そして彼のアシスタントであったフリードリヒ・デーネケン(後にクレフェルトのカイザー・ヴィルヘルム美術館長)は、1897年に「平面装飾のための日本のモチーフ 工芸のためのフォルム集」(cat.no.4065)というタイトルのもとに、「日本の極めて美しい平面装飾を揃えて、現役の芸術家や手工芸家に装飾研究を刺激する材料を与える」ため、型紙100点を印刷出版した。この少し前(1892年)にも、同様の包括的なコレクションをアンドリュウ・W. テューアーが出版し、そこにはドイツ語によるテキストも含まれていた。これら型紙のフォルムの豊かさは無尽蔵のように見え、その影響は、英国からフランスそしてドイツに及び、とりわけ植物的なテキスタイルデザインにおいて顕著に認められる。

1900年の少し前のウィーンでも日本への関心は認められる。しかしほかの場所ですですに弱まりつつあったもの【訳注:型紙への関心】は、遅れて呼び寄せられるのである。

ウィーンにおける型紙

美術産業博物館(現:MAK—オーストリア応用美術館・現代美術館、ウィーン)は、その日本コレクションに、ハインリヒ・フォン・シーボルト(Heinrich von Siebold, 1852-1908)のコレクションに由来する8000点余りの型紙を所蔵している。このコレクションは、間違いなく、日本以外で最大のコレクションの一つだ。ハインリヒ・フォン・シーボルトの極めて包括的な個人コレクションは、彼の死後1909年3月にウィーンで売りに出された。ギャラリー「オ・ミカド(Au Mikado)」のチラシには、この一群のコレクションについてキャッチフレーズ的な記載が見られるが、とりわけ「古い型紙の極めて壮大なコレクション」については特別に次のような描写がなされている。「この非常に多彩な型紙を理解するためには、コレクションのおよそ120,000点もある型紙に、ほとんど一つとして同じものがない、ということを述べればよいだろう。」

MAKに現存する型紙コレクションは、したがってごく一部でしかないのだが、ウィーンの芸術家や手工芸家がこの日本の装飾手本と十分に接する機会があったことは想像に難くない。

ウィーンの工芸にとってシーボルトのコレクションより一層重要な意味をもっていたと考えられるのは、1849年に創業したテキスタイル製作会社バックハウゼンの活動である。社主であるハンス・バックハウゼン(Hans Backhausen, 1876-1960)は、1895年と1896年にロンドンとパリでテキスタイル製造分野における最新の成果を学び、装飾用布地やカー

ペットといった平面デザインにとつての型紙の意味を認識していた。

バックハウゼン(デザイナーに)直接注文を出し、同時にこの日本の手本を見せていた。バックハウゼン社が分離派やウィーン工房の活動にどれほど重要な意味をもっていたかは、1899年に刊行された雑誌『ヴェル・サクルム(Ver Sacrum)』の第4号を見ればわかる。ほとんどすべての挿図はコロマン・モーザー(Koloman Moser, 1868-1918)による平面デザインであり、それらはバックハウゼンの依頼で制作されたものだった。そのためこの号が「バックハウゼン号」と呼ばれることは理に適っている。そしてデザインの多くから、多かれ少なかれ、コロマン・モーザーがどれほど日本の型紙に魅了されたかを見て取ることは、難しいことではない。

またさらに、コロマン・モーザーは自らのインスピレーションの源泉をはっきりと示すかのように、1902年にバックハウゼンのため制作したある複雑な布地のデザインに、ウィーン分離派に由来するかのような芸術と工芸の刷新をほのめかす「ヴェル・サクルム(聖なる春)」という名前を付けた。しかし、バックハウゼン社によく整理されたアーカイヴは、この興味深い装飾の秘密を明らかにしてくれる。そこにはモーザーによるデザイン画だけではなく、彼がそっくりそのままコピーし、自らの作品とした日本の型紙が保管されているのだ!(cat.nos.4072, 4099, 4107)

分離派と『ヴェル・サクルム』

ウィーンでは、『ヴェル・サクルム』の1899年度第9号においてはじめて日本の型紙が掲載された。それは、ヨーロッパで「食傷」気味となっていた植物的モチーフではなく、点描や強い白黒の対比で表現されたむしろ風変わりな抽象的なモチーフである。しかし『ヴェル・サクルム』に掲載された図版からは、ほかのどの場所よりも早くウィーンでは「表現主義的な」モチーフが求められていたことがよくわかる。

1899年度第4号にはまた、日本に対する新たな価値評価を補完する他の記事も掲載されている。コロマン・モーザーの平面デザインによる挿図が添えられたエルンスト・シュアのエッセイ「日本美術の精神」には、この極東のフォルムの世界に対する深い尊敬が感じられる。ここでは全く新しい芸術世界が開かれたかのようなのだ! シュアは、日本美術を「情緒芸術(Gefühlkunst)、自然科学的に表現すれば、感覚芸術(Nervenkunst)」であると説明している。この言葉は、後にエルンスト・マッハ(Ernst Mach, 1838-1916)がこの表現を1900年頃のウィーンですで見られる初期表現主義的・象徴主義的芸術に用いている点からも、非常に興味深い。

この「感覚芸術」の初期の代表者の一人とされているのがエルンスト・シュテール(Ernst Stöhr, 1860-1917)であるが、彼は一再び『ヴェル・サクルム』1899年度第12号において日本の型紙に刺激を受けたであろう挿画を添えた一連の詩を発表した。ジグザク模様のあるこの明暗による画は、ヨーロッパの芸術においては革新的であったが、一方で造形要素としてはすでに日本に見られるものでもあった(figs.1, 2)。



fig.1 エルンスト・シュテール、自作詩のための挿画、『ヴェル・サクルム』1899年度第12号
Stöhr Ernst, Illustration for a poem, in *Ver Sacrum* 2, 1899



fig.2 型紙, MAK-オーストリア応用美術館・現代美術館、ウィーン
Paper Stencil, MAK, Vienna

1899年、ヨーゼフ・ホフマン(Josef Hoffmann, 1870-1956)は工芸学校の教授に就任した。彼の教育活動についての最初の報告の一つは、1899年の隣接する博物館[訳注:オーストリア美術産業博物館のこと]の機関誌「美術と手工芸(Kunst und Kunsthandwerk)」第2号に掲載され、そこには学生たちによる「装飾習作」が挿図として添えられた。ホフマンは、教育活動の初めの頃からすでに、建築だけではなく、必ずしも平面デザインにのみ利用されるわけではない抽象的な装飾の訓練と随時取り組んでいた。このような訓練は、平面装飾のためだと思われがちだが、必ずしもそうではない。この訓練を日本美術と

の関連のもとに見たなら、報告のテキストに記された次のような思いを強くすることだろう。「現代の美術教育には基礎から独自の訓練が必要です。昔のやり方でスケッチすると、学生たちは目の前にある事物の姿ばかりを見て、その装飾をほとんど見ません。そのためそれらを様式化しようとするや否や、自然の対象物をもつ内容の豊かさを見失ってしまいます。だから彼らはフォルムそれ自体を眺め、組み合わせることを学ばねばなりません。最もシンプルなものから始め、構成に至るのです。つまりここでの課題は、ごく僅かな線と点で創造し、それを次第に複雑化していくことなのです。それから、輪や円盤、棒といった構成の魅力が試されるもの、ないしは、日本のやり方では互いに重なりあったり空間をリズム・カルに分割する平面、と続くのです……。」ここでようやく、ヨーゼフ・ホフマンの活動が「日本のやり方」と結びつけられることになる (figs.3, 4)。

ウィーン工房

1903年に設立されたウィーン工房の最初の3年間は、モーザーとホフマンのデザインだけが製作された。両者は同じような考えをもって制作にあたったため、どちらがデザインしたと見なされうのかわからないことがしばしばある。

たとえば、本の見返しの紙や包装紙のための小さな平面からなる模様デザインは、どちらのデザインによるのかはつきりしない。しかしそれがたとえどちらであっても、そのグラフィックデザインにおける平面装飾は、日本の小紋の型紙を想起させる。明暗の対比や、幅の狭い平行線によって全体が灰色に見える効果、それらはすべて、日本では長い伝統と結びついた重要な造形要素であり、とりわけ連続模様に適したものである。

ヨーゼフ・ホフマン自身、装飾の巨匠と称される。しかし彼が直接コピーをしていた、つまり日本の装飾を自分のデザインとして世に出していたと考えるなら、その期待は裏切られる。彼は、細部を取り出し、それを大きくしたり変化させたりして、より一層多様化する。それゆえそれは彼独自の創造なのだ。しかしそのグラフィックの質や細部同士の関係を見れば、その源泉がどこにあるかは明らかだと言えるだろう。

一度見いだされたフォルムは、何度も変更を加えられ、1900年過ぎから1950年代まで繰り返し応用された。しかし彼の「手本」との関係は変化している。当初(1900年頃まで)は手本に従いむしろ幾何学的かつ小紋的であった彼のデザインは、晩年になるとより自由でおおらかに、そしてより大きな平面性をもつようになる。

注目すべきことに、ヨーゼフ・ホフマンは、第一次世界大戦後、つまり1920年代および30年代に、日本の手本を様々に変化させた数多くの平面模様を制作しており、日本の平面装飾に由来することが明らかなモチーフや装飾を恒常的に繰り返し取り上げていた。この点についても、ホフマンの多くの作品に言及できるだろう。そしてもちろんそうできるのは、彼だけではない。彼は、20世紀前半のウィーンにおける様々なジャポニスムの一つを担っているにすぎない。しかし彼が、ヨーロッパの伝統を超える新たな装飾を、首尾一貫して探し求めていたことは確かである。

彼はまさに、20世紀における日本のフォルムの世界とヨーロッパのそれとの最も重要な仲介者に数えられる。ヨーゼフ・ホフマンがこれら二つのものを関連づけた功績は、今日認識されないことが多い。なぜなら、このような抽象的な、ときに全く非対象的な装飾は、我々の日常生活において極めて普通のものとなっているからだ。

ここで上野伊三郎(1892-1972)とフェリチタス・リックス=上野(1893-1967)〔訳注:通称フェリーチェ・リックスないしリチ・リックス、後の上野リチ〕のことに触れないわけにはいかない。伊三



fig.3 ウィーン工芸学校ヨーゼフ・ホフマン学級学生作品、『美術と工芸』第2号、1899年
Students' works from the Josef Hoffmann class in the School of Applied Arts, illustrated in: *Kunst und Kunsthandwerk*, vol. 2, 1899

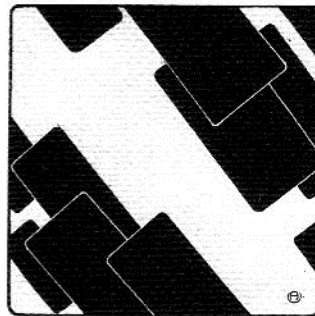


fig.4 ウィーン工芸学校ヨーゼフ・ホフマン学級学生作品、『美術と工芸』第2号、1899年
Students' works from the Josef Hoffmann class in the School of Applied Arts, illustrated in: *Kunst und Kunsthandwerk*, vol. 2, 1899

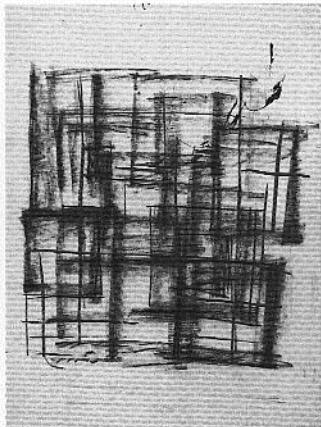


fig.5 フェリチタス・リックス=上野《テキスタイル・デザイン》制作年不詳(1924年以前)、木炭・絵具・包装紙、MAK—オーストリア応用美術館・現代美術館
Felicitas Rix-Ueno, 'Textile Pattern Design', undated (before 1924), charcoal and coloured chalk on wrapping paper, MAK, Vienna

郎がリチを伴い1926年に日本に帰国する以前、リチはホフマンの学生であり、伊三郎は短期間であるが彼のアトリエで働いていた。リチは、伊三郎と結婚した後も制作を続け、ウィーン工房の最も先進的なデザイナーの一人となった (fig.5)。

1924年からウィーンに滞在していた上野伊三郎の意義を後づけることは、残念ながら難しい。というのも彼のウィーンでの仕事が充分には知られておらず、ヨーゼフ・ホフマンひいてはウィーン工房への彼を通じての「日本の影響」に関して、精確な答えを得ることはできないからだ。

ダゴベルト・ペヒエ (Dagobert Peche, 1887-1923) は、1915年からウィーン工房で働いた。彼の作品は、グロテスクやバロック的と評される。

注目すべきことは、すべてを装飾で多い尽くそうとする彼の「衝動」であろう。どのような形であっても、またどのような細部であっても、彼の平面装飾を逃れたものはなく、多様な形に合わせて彼はデザインした。彼はあらゆるタイプのそして様々な平面装飾を手がけ、それは縞模様であったり散らし模様であったり、小花そして大きな花模様であったり—また明らかにとりわけ彼が好んだものであるが—氷柱やエキゾチックな砂漠の植物の葉のように表現されることが多い、風変わりなジグザグの形であったりした。

彼の仕事のなかで、模様の交差の仕方や細部を好きなように組み合わせるやり方を見れば、—まさにそれはモーザーやホフマンの周辺で見られたものなのだが—ペヒエも日本の型紙を勉強し、そこから刺激を得ていたことがわかる。ウィーン工房の型押し革製品に認められるように、細かく密な模様からなる主要なモチーフが一面を覆っているようなものが、繰り返し見られる。

社会や政治の転換は、芸術や工芸においても変化をもたらした。1932年、ウィーン工房は経済的理由から閉鎖されねばならなくなった。加えて世代交代や、その上、創造的仕事に就いていた人々の亡命という事態が生じた。

それに伴い、日本そしてその芸術への関心は薄れていった。第二次世界大戦後長い時間を経て、ようやくその関心は再び目覚めることとなった。しかし日本文化の大使となったのは、(もはや型紙とは)異なるメディアであった。

[翻訳: 池田祐子]

*本稿は Johannes Wieninger, „Die Bedeutung der japanischen Färberschablone für Wien um 1900“ (独語原文)からの翻訳である。

参考文献

展覧会図録: Peter Pantzer, Johannes Wieninger, *Verborgene Impressionen. Hidden impressions. Japonismus in Wien 1870-1930*, Wien, 1990

展覧会図録: Angela Völker, *Abstraktes Textildesign in Wien 1899 bis 1912. Beispiele aus dem Archiv der Firma Joh. Backhausen & Söhne*, Wien, 1992

展覧会図録: ヨハネス・ヴィーニンガー、馬淵明子 [監修] 『ウィーンのジャポニスム』展図録、東京新聞、1994年
展覧会図録: *Katagami: les pochoirs japonais et le japonisme*, Maison de la culture de Japon à Paris, 2006/2007