

芸術により飾られて 分離派結成までのウィーンの芸術運動

西川 智之

1857年12月20日、皇帝フランツ・ヨーゼフはウィーンの再開発を宣言し、1860年には「都市拡張委員会」により発表された開発計画により、ウィーンは現在のような姿へと変貌していく。旧市街の周囲には環状道路リングシュトラッセが造られ、それに沿って、ウィーン大学、ブルク劇場、市庁舎、国会議事堂、美術史美術館、自然史博物館などの公共建築物が次々と建てられていった。1860年の計画案（図1）では、再開発後のウィーンの計画地図をはさんで左右に女性像が描かれている。右側には羽ペンを持った女性と本を膝に載せた女性が描かれ、その下には「法と平和により強く **Stark durch Gesetz und Frieden**」との文句が刻まれている。左側にはウィーン市の紋のついた楯を右手で支えた半裸の女性と、その前に跪き、その女性の衣服の帯を結ぼうとしている女性が描かれ、その下には「芸術により飾られて **Geschmückt durch Kunst**」と書かれている。跪いている女性（芸術）により、ウィーンの身づくろいが行われようとしているのである。¹⁾



図1 旧市街拡張の公式設計図
（カタログ『名古屋市博物館開館20周年記念特別展
ハプスブルク王朝の都ウィーンの歴史と芸術』（1997年）119頁）

いくつもの美術館や劇場、オペラ座など今日のウィーン観光の目玉となるような建物が立ち並ぶ、まさに芸術によって発展したかのような現在のウィーンを目の当たりにすれば、この「芸術により飾られて」という言葉に大きくうなづくことになるであろうが、逆にこのウィーンの再開発により芸術・文化そのものが大きな発展を遂げたのも事実である。ウィーンの世紀転換期を代表する二人の人物、グスタフ・クリムトとオットー・ヴァーグナーはその典型と言えるかもしれない。クリムトはブルク劇場の天井画や美術史美術館の装飾画などを出発点として、やがてアール・ヌーヴォーを代表する画家へと変貌していき、オットー・ヴァーグナーはリングシュトラッセのアパート建築を出発点に、ウィーン市営鉄道などのウィーンの都市計画に関わり、先駆的な多くの建造物を残していったからであるが、しかし制度としての芸術もこの都市計画の一部として整備されていったのである。

1880年代までに、リングシュトラッセ沿いにはオペラ座、市役所、ブルク劇場、ウィーン大学などの公共建築物が次々に建てられ、ドナウ川の整備事業も行われた。90年代からはウィーンの鉄道建設が始まり、オットー・ヴァーグナー設計によるアール・ヌーヴォー様式の駅舎や高架橋、陸橋などが建設され、また、ウィーン川の整備も行われた。本論文は、こうしたリングシュトラッセを中心とした再開発と並行するかのよう展開していった、分離派結成に至るまでのウィーンの芸術運動を概観し、特にキュンストラッサーハウスと分離派の比較を通して、芸術運動としての分離派の特徴を明らかにしたい。

1. キュンストラッサーハウス

1861年、「アルブレヒト・デューラー協会 Albrecht-Dürer-Verein」と「団結 Eintracht」というふたつの組織に属していた画家、彫刻家、建築家たちは「ウィーン美術家同盟 Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens」という新たな団体を結成する。ザビーネ・グラープナーによれば、「その目的のひとつは、考えを同じくするものたちの交流であり、もうひとつが、展覧会や宣伝による芸術作品の販売促進や著作権の導入といった、メンバーたちの利益改善」であったという。²⁾ 1868年にはカール教会の向かいに、その展覧会場となる建物「キュンストラッサーハウス」が建てられ、ウィーン美術家同盟はこの建物で会員の作品の展覧会を毎年開き、1871年からは数年毎に、外国から招待した作品も含めた国際展覧会を開催するようになる。上述した様に、自分たちの作品の買い手を見つけることが展覧会を開く目的のひとつだったが、国際展は「うまく自己を演出し、自分たちの商品価値を高める」³⁾ ことで、さらに販売を促進しようというねらいがあったようである。展覧会にハクを付けるために外国から招待された作品は「めったに売却されることが」なく、「たとえば、フランツ・ヨーゼフ皇帝記念展覧

会では、700 作品のうち、モネの作品 2 枚をなんとか見ることができたものの、それはしかし販売されることなく返却された。」⁴⁾ 後述するように、分離派がキュンストラーハウスを批判した点のひとつとして「市場的性格」があるのだが、そうした要素はキュンストラーハウス設立当初から含まれていたことになる。

19 世紀後半のウィーン美術界を代表する人物、ハンス・マカルト Hans Makart がウィーンにやって来たのはキュンストラーハウス完成の翌年 1869 年のことであった。ザルツブルクで生まれ、ミュンヘンの美術アカデミーなどで研鑽を積んだマカルトは、皇帝フランツ・ヨーゼフの招聘でウィーンにやって来るやいなや、たちまち「画家の王 Malerfürst」として君臨した。「壁掛け、ヴェネツィアのガラス工芸品、鉢植え、ギリシア彫刻などでいっぱいだったかれのアトリエは、毎日、午後 4 時から一般に公開され、美術愛好家、名流夫人あるいは旅行者が大勢訪れた。」⁵⁾ 1879 年 4 月 27 日の皇帝夫妻の結婚 25 周年パレードをプロデュースしたのもマカルトであった。

マカルトは、当時の市民社会の芸術への態度を極端な形で表しているのかもしれない。美術アカデミーで基礎を身につけた後、パリやイタリア、ミュンヘンなどへ留学するというのが、当時の画家たちの一般的なコースだったが、印象派のような新しい動きはウィーンでは受けなかった。エミール・ヤーコプ・シンドラー Emil Jakob Schindler を中心とした画家たちの情趣的印象主義 Stimmungsimpressionismus と名づけられたウィーン独特の風景画は、⁶⁾ 分離派の画家たちへの影響は指摘できるかもしれないが、「大衆の関心、展覧会の活動、あるいは美術の流派とも関係なく成立して」いた。⁷⁾ オイゲン・イエッテル Eugen Jettel やルドルフ・リーバルツ Rudolf Ribarz は 70 年代にパリに移住し、長年そこで創作を続けているし、イタリアで活躍していたアントン・ロマコ Anton Romako は、1876 年にウィーンに戻ってきたものの、評価されることなく失意のうちに亡くなった。一般にもてはやされたのは、マカルトの華麗な衣装に身を包んだ女性の肖像画や、「カール 5 世のアントワープ入城」のような巨大な歴史画であった。

1873 年にはウィーンで万国博覧会が開催され、ウィーン美術家同盟はオーストリアの美術品展示部門を任せられた。メイン会場であるロトゥンデの東側に芸術館・芸術パビリオンが建てられ、芸術館のセンターホールにはハインリッヒ・フォン・アンゲリ Heinrich von Angeli の手になるフランツ・ヨーゼフ、エリーザベト皇帝夫妻の 2 枚の肖像画が飾られた。ハンス・カノン Hans Canon、フリードリッヒ・フリートレンダー Friedrich Friedländer、フェルディナント・ラウフベルガー Ferdinand Laufberger⁸⁾、Anton Romako アントン・ロマコらの絵画、アントン・ドミニク・フォン・フェルンコルン Anton Dominik von Fernkorn やカスパー・ツムブッシュ Kasper Zumbusch⁹⁾ らの彫刻、そしてその後リングシュトラーセ沿いに建てられることになるウィーン大学

(ハインリッヒ・フォン・フェルステル Heinrich von Ferstel 設計) や国会議事堂 (テオフィール・フォン・ハンセン Theophil von Hansen 設計) の模型などが展示された。特に注目を集めたのが、結局はその後実現を見ることのなかったゴットフリート・ゼムパー Gottfried Semper とカール・フォン・ハーゼナウアー Karl von Hasenauer 設計になる王宮と自然史・美術史両美術館をつなぐアーチ模型であった。¹⁰⁾

オーストリア、ハンガリーの2カ国を含め世界16カ国から出品された作品は、実に6600にもものぼった。オーストリアは、フランス、ドイツに次ぐ869もの美術品を出品するが、「絵画は、国ごとに壁の床部分から天井部分まで3、4列に並べられた。入場者も専門家も、しばしば展示品があふれかえっていることを批判した。」¹¹⁾

しかし、こうした過密な展示方法はウィーン万博に限られたことではなく、当時の展覧会では一般的で、それは先ほどのウィーン美術家同盟の展覧会も同じであった。(図2) 1894年の国際展覧会では、フランス、イギリス、ベルギー、イタリア、ドイツなどの外国からの作品を含め、1393点もの出品があったという。¹²⁾ フェルデラー/ルイスは、展覧会を批判する当時の文章を紹介している。

人間の視覚、聴覚、思考、感情はすべて限界がある。十台の手回しオルガンが一斉に演奏を始めたら、誰でも耳をふさいでしまうだろう。われわれの展覧会も、われわれを不安な気持ちにする病的な施設である。このような大きな芸術品市場を訪れるたびに、私は殴り倒されるような気持ちになる。¹³⁾

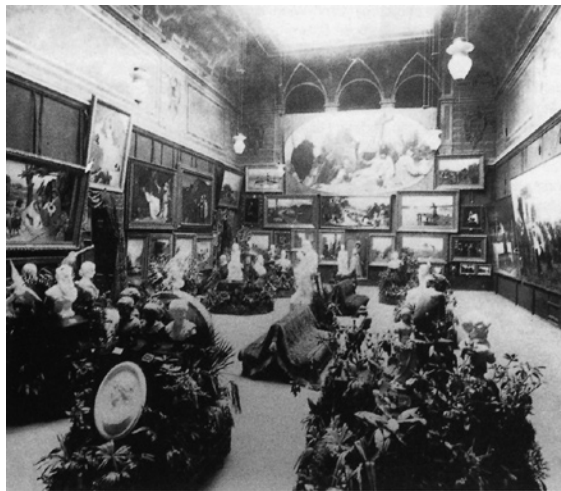


図2 キュンストラーハウスの1888年記念展覧会の様子
(Felderer und Louis, *Die Beständigkeit des Ephemeren. Zur Selbstdarstellung der Kunst in der Wiener Secession*, S.117)

展覧会は、ハンガーに掛けられた色とりどりの洋服や数多くのネクタイやシャツが並ぶ棚の前に立たされるようなもので、決して作品を鑑賞するためのものではなく、後述するように、「芸術」を主張する分離派が全く異なる展示方式を模索するようになったのは当然のことであった。

2. 応用芸術博物館・工芸学校

万国博覧会の美術品展示に象徴されるように、産業社会への芸術の同化とも言える動きが加速される一方で、工芸の分野では、イギリスのアーツ・アンド・クラフツ運動の影響を受け、職人の手仕事を国家が保護し、すぐれた後継者を育成しようという、いわば「工芸の芸術化」ともいえる動きが同時期に起こっている。

1864年、オーストリア政府は、イギリスのサウス・ケンジントン博物館（現在のヴィクトリア・アルバート美術館）などを手本として、オーストリア芸術・産業博物館（現在の応用芸術博物館）を建て、1867年、その附属機関として、工芸学校 *Kunstgewerbeschule* が創設された（開校は68年）。¹⁴⁾ その目的は「職人を育成することではなく、工芸教育機関の教員として、芸術的な手工芸デザイン・産業デザインに影響を与えられるような芸術家を育成すること」にあった。¹⁵⁾ 市民階級台頭の中、「美術」（純粋芸術）の分野における「芸術の商品化」の流れは否定しようがなく、芸術家たちは「同盟」を結成し、それに対応せざるをえなかったわけであるが、産業革命に起因する同じ社会変動が、「工芸」（応用芸術）の分野では、「商品の芸術化」の動きと結びついていくのである。そしてこの工芸学校では、グスタフとエルンストのクリムト兄弟 *Gustav und Ernst Klimt*、そして彼らと一緒に装飾画の仕事をするようになるフランツ・マツチュ *Franz Matsch*、あるいは、後に分離派の創設メンバーとなるエルンスト・シュトア *Ernst Stöhr* やコロマン・モーザー *Koloman Moser* などが出ており、後述する世紀転換期の芸術革新運動の大きな原動力となっていくのである。

1873年（明治6年）のウィーン万国博覧会には、近代国家造りを目指す日本も参加し、かなり周到な準備の末に数多くの品々を出品するが、工芸品を中心にオーストリア政府によって買い取られた日本の多くの出品物は、現在もオーストリア応用芸術博物館に収蔵されている。漆塗りや七宝などの工芸見本は、ヨーロッパ各国の工芸美術館などで、研究・教育に使用されたという。¹⁶⁾ ウィーンでは、特に美術工芸の分野で日本の与えた影響が大きいのだが、¹⁷⁾ そうしたヨーロッパの日本への関心は、逆に日本の対欧米政策にそのまま反映された。ウィーン万博の際に日本からウィーンへ派遣された中には、ヨーロッパの工業技術の「伝習」を命ぜられた者が含まれていた。例えば納富次郎は、万博終了後もヨーロッパに残り、エルボーゲン（現在のチェコ共和国西部、ドイツとの国境近くの町）やセーブル（フランス）の製陶所で製陶技術を習得し、帰国後

は、欧米への輸出を目的とした工芸品の工場生産に取り組んだり、金沢や富山、香川、有田で、工業学校・工芸学校の創設に奔走するなどした。¹⁸⁾ このように、産業振興を目的とした博物館や工芸学校作りは、ヨーロッパのみならず日本でも取り入れられ、¹⁹⁾ その成果は、たとえば1893年のシカゴ万博での、日本の美術工芸品の美術パビリオンでの展示という成果となって現れた。²⁰⁾

話を元に戻そう。ウィーンの芸術家たちは「ウィーン美術家同盟」という組織を結成し、キュンストラーハウスという自分たちの作品を発表する会場を手に入れたが、その一方で、政府は工芸やデザインなど美術アカデミーとは違う分野での教育、振興はなかった。そしてそのふたつの流れは、30年後に交差することとなる。次節では、その点について見ていこう。

3. ウィーン分離派

ウィーン美術家同盟（キュンストラーハウス）はウィーンの芸術活動の中心的役割を担うようになり、美術界の「半ば公的な性格」²¹⁾ を帯びていくが、一方で組織として硬直化していった。1897年4月それに不満を持つ者たちは同盟を脱退し、²²⁾ クリムトを会長として、新たにオーストリア美術家協会の設立を宣言する。彼らの不満とはどのようなものだったのか、そして、彼らの目指そうとするものは何だったのかは、次に挙げる美術家同盟に宛てた書簡ではっきりと表明されている。

運営委員会の皆様はすでにご存知のように、同盟内において美術家のあるグループは、自分たちの芸術観を認めてもらおうと長年努力してまいりました。この芸術観の中心をなすのは、以下のようなことをぜひとも実現しなければならないという認識です。つまり、外国の発展する芸術とウィーン美術界とのつながりをもっと活気あるものにし、市場的性格にとらわれない、純粋に芸術的な基盤に立つ展覧会制度を確立し、²³⁾ そして、こうして純化された現代の芸術観を広く喚起し、最終的には、次元の高い芸術の保護育成への公的領域での関心呼び起こすことです。

この芸術家グループの経験では、彼らの長年にわたる、私情にとらわれぬ努力は、同盟内では正しく受止めてもらえませんでしたし、正しく理解してもらえませんでした。

・・・既述しました芸術家グループは、同盟内で努力を続けることを諦め、²⁴⁾ 同盟から独立して自分たちの目標を追い求め続けるという結論に至りました。そのため、1897年4月3日土曜日にオーストリア美術家協会が結成されました。²⁵⁾

上述したように、美術家同盟の建物であるキュンストラーハウスが建てられたの

が1868年、そして分離派会館は、その30年後分離派結成翌年の1898年に完成する。ショースキーは、19世紀末ウィーンの社会・文化全体に見られる革新的な動きを、若者たちによる父親たちへの反逆、「自分たちを育てた上昇期の古典的自由主義の価値体系」への攻撃²⁶⁾ととらえ、分離派についても「分離派信条の第一の際立った特色は、父親たちとの断絶を主張したことである」²⁷⁾と指摘しているが、この30年の差は、まさにこの二つの組織の世代の違いを象徴していると言えるであろう。そしてそれは、キュンストラーハウスと工芸学校から発した二つの流れが交差し、新しい流れが誕生したことも意味していた。キュンストラーハウス結成のひとつの大きな要因であった「芸術の商品化」の流れは止めようもなく、後述するように、分離派もそれに対応せざるをえなかったのだが、70年代の応用芸術分野での「商品の芸術化」を経験してきた分離派メンバーにとっては、従来の純粋芸術中心の芸術観は不十分なものであった。すでに述べたように、ウィーン分離派の中心メンバーの中には、クリムト、エルンスト・シュトリア、コロマン・モーザーなど工芸学校出身の者がいた。70年代以降に教育を受けた世代にとっては、純粋芸術と応用芸術の違いはなく、彼らの掲げた「総合芸術」という目的は、ある意味必然的なものであった。

既存の保守的な美術団体に反旗を翻し、自分たちの目指す自由な美術運動を展開していくというのは、もちろんウィーンに限られたことではなかった。1874年パリでは、モネ、ドガ、ルノワールらが、サロンとは別に独自の展覧会を開き、印象派が誕生したことは有名だが、「分離派」と呼ばれるグループは、ウィーンよりも先に、シュトゥックラを中心とするすでに1892年にミュンヘンで結成されており、ウィーン分離派結成の翌年1898年には、マックス・リーバーマン、マックス・クリンガーらを中心にベルリン分離派が誕生している。こうした運動は国際的なつながりがあり、たとえばウィーン分離派の機関紙『ヴェール・サクラム』創刊号では、ウィーン分離派の外国人準会員として、クリンガー、リーバーマン、ロダン、セガンティーニ、シュトゥックラが名を連ね、²⁸⁾第22回分離派展「彫刻展」のカタログ巻末の会員名簿には、アッシュビーやマッキントッシュ、ホードラー、クノッフやトーロップ、さらにはヴァン・デ・ヴェルデらの名前が見られる。²⁹⁾また、これらの芸術家は、いずれもウィーン分離派の展覧会で作品が展示されており、上で引用した手紙や次節で扱うウィーン分離派の規約で謳われた「他国の芸術家たちとの交流」が、単なる言葉だけに終わらなかったことを示している。

上述したように、分離派と呼ばれるグループは、ウィーンだけでなかったのだが、それでは、ベルリンやミュンヘンとウィーンの違いを区別する特徴とは何だったのだろうか。それは、ウィーン分離派が、展覧会を行うための自前の建物を建て、『ヴェール・サクラム』という機関誌を発行し、自ら展覧会を企画・運営したことである。³⁰⁾機関

誌の編集は、分離派のメンバーが交代して担当し、また、展覧会を開く際にも委員会を作り、メンバー自らがポスター、会場のデザイン、絵画の展示などの担当者を決めて臨んだ。以下、これらの点について概観し、世紀転換期のほかのグループには見られないウィーン分離派の特徴を明らかにしたい。

4. 『ヴェール・サクルム』 Ver Sacrum

1890年代、ヨーロッパ各地では新しい芸術雑誌が相次いで創刊された。1891年にはパリで『レヴュー・ブランシュ Revue Blanche』、93年にはロンドンで『ザ・スタジオ The Studio』が、95年にはベルリンで『パン Pan』が、そして1896年にはミュンヘンで、『ユーゲント Die Jugend』が創刊された。その中でも、1940年まで発行され、最盛期には10万以上の定期購読者数を数え、時には75万部を売り上げたこともあるという『ユーゲント』は、これらの雑誌の中でも群を抜く発行部数を誇り、³¹⁾ ユーゲントシュティル Jugendstil の語源となったことでも知られているが、雑誌としては大衆娯楽誌的な性格が強かった。またヴィルヘルム2世治世下、ウィーン以上に旧弊なアカデミー芸術保護政策が取られていたベルリンで発行されていた『パン』は、文芸誌的色彩合いが濃いなど、各雑誌の個性があるようだが、³²⁾ 『ヴェール・サクルム』(1898年～1903年発行)の特徴は、その総合芸術的性格のほかに、この雑誌がウィーン分離派の機関誌であったという点にある。ここで挙げた雑誌は、もちろんどれも当時のアール・ヌーヴォーを代表する芸術家との関係が深いのだが、アール・ヌーヴォーのグループの中で、機関誌を出したのはウィーン分離派だけであった。



図3 『ヴェール・サクルム』創刊号の表紙
(Christian M. Nebehay, *Ver Sacrum 1898-1903*, S.213)

創刊号である1898年1月号の表紙(図3)を見てみよう。VER SACRUMという雑誌のタイトルの右下には「オーストリア美術家協会機関誌 ORGAN DER VEREINIGUNG BILDENDER KUENSTLER ÖSTERREICHS」と書かれ、³³⁾ その横には一本の樹木が描かれている。Alfred Rollerが描くこの木は、今まさに満開の花盛りであるが、私たちの注意を引くのはむしろその根である。ウィーン分離派は、キュンストラーハウスという古い植木鉢を打ち壊し、これから大地に根を下ろそうとしているわけである。³⁴⁾

『ヴェール・サクルム』は、1903年までの6年間発行されたが、創刊号では分離派の規約も載せられ、分離派の使命が高らかに宣言されている。

1. オーストリア美術家協会は、純粋に芸術的な関心の促進、とりわけ、オーストリアにおける芸術感覚の高揚をその使命とする。
2. この使命を達成するためには、次のようなことを行わなければならない。国内外のオーストリア人芸術家を結集し、すぐれた他国の芸術家たちとの活発な交流に努め、市場的性格にとらわれない展覧会をオーストリアに確立し、外国の展覧会でのオーストリア芸術の普及を図り、自国の創作活動を刺激し、芸術の発展状況についてオーストリアの民衆を啓発するため、他国の最も重要な芸術成果を紹介する。
10. 協会の会員は、ウィーンでは協会主催の公的展覧会にのみ作品を出展する。他の類似の団体主催のいかなる展覧会にも作品を出さない。私的な展覧会の開催、あるいはそれへの出品は、これを妨げない。
14. 協会はその基本原則に基づき、協会が単独で開催した展覧会の純益金のうち、積立金として3分の1を引いた金額をその展覧会で展示された芸術作品の購入に充てるつもりであり、購入した作品はウィーンにある公的ギャラリーに寄贈される。³⁵⁾

すでに引用したキュンストラーハウス宛の手紙同様、「純粋な芸術観」の大衆への啓蒙活動、他国の芸術家との交流、オーストリアの芸術家の育成といった目標が掲げられているが、『ヴェール・サクルム』は展覧会と並んで、それを果たすための両輪であった。そのことは、アルフレート・ローラーがクリムトへ宛てた次の手紙からも明らかである。

『ヴェール・サクルム』は、展覧会の準備が行われるよりもずいぶん前に、協会の意図を公にしてきました。つまり展覧会の下準備をし、その成功に与ってきました。・・・

要するに私が言いたいことは、公衆に働きかけるために協会には、展覧会とV.S. (『ヴェール・サクルム』) という二種類の企画があり、この二つの事業は価値が

等しいということです。・・・

一冊一冊の V.S. 誌は小さなものですが、しかし V.S. 誌全体は非常に大きな展覧会であるということを、私はしっかりと心に留めておきたいと思います。³⁶⁾

『ヴェール・サクルム』には、「出版されていた6年の間に・・・素描471点、リトグラフとエッチング55点、木版画216点」が収録された。³⁷⁾たとえば1901年の第6号は、一冊すべてがクリムトの大学天井画「医学」の習作に充てられ、大小21点が収録されている。³⁸⁾さらに、『ヴェール・サクルム』には分離派メンバーたちの作品が掲載されただけでなく、論文や詩、展覧会の情報や展覧会へ出品される作品の図版などが載せられた。寄稿した文学者には、分離派擁護者であるヘルマン・バルはもちろん、ホフマンスタールやリルケ、メーテルリンク、リヒャルト・デーメル、アルノー・ホルツなどがいた。後に分離派の批判者となるアドルフ・ロースも1898年第7号に、有名なエッセー「ポチョムキン都市」を寄稿している。1900年第10号には、クリムトの大学天井画「哲学」の下絵に対して出されたウィーン大学教授たちの抗議文への反論が載せられている。³⁹⁾このように『ヴェール・サクルム』は、分離派の芸術観を訴えかけ、外からの批判に反論するという、機関誌としての重要な役割を果たしていた。



図4 J. O. Bierbaum 作詞、L. Thuille 作曲
「道化師の雨の歌 Des Narren Regenlied」
見開き2ページのうちの1ページ
(Nebehay, *Ver Sacrum 1898-1903*, S.186.)



図5 リルケ「早春」
(ebd., S.185.)

しかし、何よりも『ヴェール・サクルム』の総合芸術誌としての特色と質の高さを示すのは、掲載された文章や詩の多くがイラストと一体となり、ひとつの作品になっ

ていることである。図4は楽譜「道化師の雨の歌 Des Narren Regenlied」(作詞：J. O. Bierbaum、作曲：L. Thuille)、図5はリルケの戯曲「早春 Vorfrühling」の例である。「道化師の歌」は、フリーハンドのタイトル文字、楽譜のスラーの曲線や音符の丸い形、楽譜の周りの曲線的なイラストが融合しているだけでなく、イラスト左上に描かれた道化師の空ろな笑い顔が、「ゆっくりと沈鬱に *Langsam und schwermütig*」という楽譜冒頭の左上の指示とともに、この歌の曲調を決定する。それに対し、リルケの戯曲の直線的なイラストは、黒と赤のはっきりとしたコントラストとともに、ちりばめられた正方形やダイヤ形などが緊張感を高め、戯曲で展開される会話の生硬さ、かみ合わなさを際立たせる。どちらの例も装飾される対象と装飾が一体となって効果を発揮している。

これらの例を見ると、ウィーン分離派が目指していた総合芸術の一端が垣間見えるのではないだろうか。

5. ウィーン分離派展覧会

1898年3月から6月にかけてウィーン分離派は初めての展覧会を開く。この第1回分離派展は、皇帝フランツ・ヨーゼフが訪れたことでも有名であるが、そのポスターでクリムトはミノタウロスと闘う英雄テーセウスを描き、キュンストラーハウスとの戦闘開始を宣言する。⁴⁰⁾ クリムトは非常に特徴的な縦長のカタログの表紙も担当した。会場デザインはオルブリッヒが担当し、ヨーゼフ・ホフマンは展示スペースの一室を「ヴェール・サクルム」ルームに作り変えた。国外からルノワール、クノップフ、セガンティーニ、クリンガー、シュトゥックらの作品が集められ、会場として造園協会を借りて行われた展覧会には、5万7千人もの入場者が訪れ大成功を収めた。⁴¹⁾ この展覧会についてヘルマン・バルは次のように書いている。

このような展覧会を私はまだ見たことがない。ひどい絵が一枚もない展覧会。現代絵画全体を要約したようなウィーンでの展覧会。ヨーロッパのトップの人たちと並んで優劣を競うことができるほどの者たちがオーストリアにもいることを見せてくれた展覧会。奇跡である。そして同時にとても愉快なできごとでもあった。というのは、芸術でも、真の芸術でもウィーンで商売できることが分かったからである。これは、同盟の商業中心主義者たちには驚きだったに違いない。商売ですよ、フェリックスさん。ちょっと想像してごらんなさい、商売ですよ。ウィーン人が、フェリックスさん、あなたがとても良くご存知だと思っていたあなたのウィーン人が、群れをなしてやって来て買うんですよ、芸術作品を買うんですよ、クノップフを買うんですよ、フェリックスさん！⁴²⁾

ここで揶揄されている「フェリックス」とは、当時のキュンストラーハウス会長のオイゲン・フェリックス Eugen Felix である。すでに述べたように、バルはキュンストラーハウスの芸術よりも市場性を優先するやり方を痛烈に批判し、分離派メンバーがキュンストラーハウスを脱退した大きな理由もそこにあったのだが、それは決して分離派が市場性をすっかり否定していたということではない。キュンストラーハウス同様、分離派の展覧会も展示作品の販売を目的のひとつとしており、特に第1回展では、展示された534作品のうち218点もの作品の売約が結ばれた。1903年にヨーゼフ・ホフマンとコロマン・モーザーは、アーツ・アンド・クラフツに倣いウィーン工房 Wiener Werkstätte を立ち上げ、粗悪な大量生産品に替わる「本物」を提供することを目指す、ウィーン分離派も同じく「本物の芸術」を商品として提供することを否定するものではなかった。

この第1回分離派展について、ヘルマン・バルは父親に次のような手紙を出している。

今、私は新しい楽しみを持っています。毎日曜日、朝8時から10時まで、私は、私の最大の喜びである「分離派展」に、労働者たちを案内して行くのです。・・・秋に分離派が自分たちの会場を持つようになれば、私は日曜日の午後、指物師や製本工といった手工業者たちに、その分野でのイギリス人やベルギー人たちの仕事を見せてやるつもりです。そして2、3年後には誰が見ても「オーストリア様式」と言えるものを彼らがつくり出すよう要望します。⁴³⁾

バルは分離派メンバーではないものの、『ヴェール・サクルム』にも協力し、また、ルトヴィッヒ・ヘヴェジとともに分離派擁護の批評家として、ウィーン分離派の歴史をたどる場合には欠かすことのできない人物であるが、引用した手紙からはバルの新しい芸術運動への大きな期待そして大衆の目を啓こうという意気込みが伝わってくる。そしてこの意気込みは分離派メンバーの意気込みでもあったろう。

さて、第1回展は商業的には大成功の展覧会であったが、しかしそれは分離派の芸術理念の実現とはまだ呼べなかった。壁や天井の装飾や、純粹芸術と応用芸術の融合としてのヨーゼフ・ホフマンのデザインによる「ヴェール・サクルム」ルーム(図6)の展示があったものの、534点という数の展示品を展示すること自体が無理な注文だろうと思われる。この展覧会についてフェルデラー/ルイスは次のように指摘している。

ヨーゼフ・マリーア・オルブリッヒによるこの最初の展覧会場デザインから明らかになるのは、歴史主義的なものの克服が新しい会場デザインの大きな根拠になっては

いるものの、古くから伝えられてきたものと敢然と決別するまでには至っていないということである。会場を演出するための道具は、19世紀の芸術家の家やアトリエを連想させる。⁴⁴⁾



図6 第1回分離派展「ヴェール・サクルム」ルーム (ヨーゼフ・ホフマン作)
(Felderer/ Louis, S.123)



図7 第1回分離派展 (ebd., S.122)



図8 第2回分離派展 (ebd. S.123)

第1回展覧会の5ヵ月後には、分離派は分離派会館という自分たちの建物を手に入れることになるが、そこで開かれた最初の展覧会、第2回分離派展の写真(図8)を見る限りでは、絵を2段に並べて展示したり、椅子などの工芸品をただ並べるだけというキュンストラーハウスと同じような展示方法を取っている。展覧会で分離派の芸術理念を体現していくには、試行錯誤が必要だったということであろう。

分離派会館は1898年4月に着工し、早くも6ヶ月後には完成し、11月12日に開幕した第2回分離派展でお披露目された。この分離派会館の特徴は、黄金の月桂樹の丸屋根

を戴いたその外見もさることながら、内部の壁が可動式だったことである。分離派は展覧会ごとに自由にアレンジできる空間を手に入れたのである。クリムトたちが脱退する1905年までの間に、ここで計22回の展覧会が開かれることになるが、その中でも分離派会館という展示空間全体をひとつの作品へと作り上げ、ウィーン分離派の芸術観を究極の形で表現したのが、第14回分離派展（ベートーヴェン展）であった。

会場の中心にはマックス・クリンガーのベートーヴェン像が据えられた。ウィーン分離派のメンバーたちは統一的なコンセプトの下に作品を創作し、分離派会館全体を、ベートーヴェンを讃えるための、そしてクリンガーのベートーヴェン像を讃えるための神聖な芸術空間に造り変えた。⁴⁵⁾

以上、19世紀後半の、分離派結成に至るまでのウィーンの芸術運動について概観してきたが、分離派の掲げた総合芸術という理念は、アカデミー美術に代表される純粋芸術と、工芸や建築などの応用芸術という区別が解消されていった19世紀後半産業化社会の中で必然的に生み出されてきた芸術観としてとらえられるだろう。しかし一方、クリムトの絵画で神話的な題材がしばしば取り上げられていたように、ウィーン分離派には、近代産業化社会から古代へ逃避し、芸術に神聖性を取り戻したいという気持ちがかいま見える。分離派会館をいわば神殿に作り上げ、ベートーヴェンという聖像を祀った第14回分離派展はまさにその典型であるが、紙幅の関係上もあり、この点については、稿を改めて検討したい。

注

- 1) Carl E. Schorske, *Fin-de-siècle Vienna* (New York 1981), p.31. (翻訳) ショースキー『ウィーン世紀末』(岩波書店 1985年)、51頁参照。さらに上辺には、ハプスブルクの象徴である冠を戴いた双頭の鷲をはさんで、「陛下に認可された市拡張案 *Allerhöchst genehmigter Plan der Stadterweiterung*」と書かれており、下辺にはウィーン市の紋章である白十字の楯をはさんで、「年頭に際し、貧しき人々の幸せを念じて *Zum Besten der Armen beim Beginne des Jahres*」とある。
- 2) Sabine Grabner, *Vom Künstlerhaus zur Secession. Vorläufer und Institutionen der Wiener Malerei um 1900*, in: Edwin Becker und Sabine Grabner (Hrsg.), *Wien 1900. Der Blick nach innen*, Ausst. Kat. (Amsterdam/ Wuppertal, Zwolle 1997) (Van Gogh Museum, Von der Heydt-Museum, Waanders Uitgeverij) 2. Auflage, S. 25.
- 3) Brigitte Felderer und Eleonora Louis, *Die Beständigkeit des Ephemeren. Zur Selbstdarstellung der Kunst in der Wiener Secession*, in: Vereinigung bildender Künstler Wiener Secession, *Secession. Permanenz einer Idee* (Wien 1997), S.115.
- 4) ebd.

- 5) William M. Johnston, *The Austrian Mind. An Intellectual and Social History 1848-1938* (Berkeley/ Los Angeles/ London 1984), p.141. (翻訳) W. M. ジョンストン『ウィーン精神 1』(みすず書房 1992年)、212頁。
- 6) 分離派の中心メンバーの一人、カール・モルは、シンドラーの弟子の一人である。ザビーネ・グラープナー「オーストリアの情趣的印象主義 エミール・ヤーコプ・シンドラー、オイゲン・イエッテル、ルドルフ・リーバルツにみる『瞬間』の把握」、『ベルヴェデーレ宮オーストリア絵画館所蔵クリムトとウィーン印象派展』(カタログ)(東京富士美術館、サントリーミュージアム [天保山]、千葉そごう美術館 1996年~97年) 所収、24頁参照。
- 7) ゲルベルト・フロードル「エミール・ヤーコプ・シンドラーとその周辺 マリー・エーグナー、オルガ・ヴィージンガー=フロリアン、カール・モル、エドゥアルト・ツェツェ」、同上所収、46頁。
- 8) ラウフベルガーは 1868 年からウィーン工芸学校で人物デッサンを教えており、グスタフ、エルンストのクリムト兄弟とフランツ・マツチュは、ラウフベルガーの元で装飾美術などを学んだ。スザンナ・パルチュ『クリムト 世紀末ウィーンの寓話』(西村書店 1993年)、45-47頁。
- 9) 両者ともドイツ生まれであるが、英雄広場のカール大公像・オイゲン公像(フォン・フェルンコルン作)や、自然史博物館と美術史博物館の間のマリーア・テレージア広場のマリーア・テレージア像(ツムプシュ作)など、ウィーンのリングシュトラッセ時代に多くの作品を残した。
- 10) ここで紹介したウィーン万博での美術品部門の様子については、Jutta Pemsel, *Die Wiener Weltausstellung von 1873. Das gründerzeitliche Wien am Wendepunkt* (Wien/ Köln 1989), S.67ff. を参照。
- 11) ebd., S.67f.
- 12) Vgl. Christian M. Nebehay (Hrsg.), *Gustav Klimt Dokumentation*, (Wien 1969), S. 130.
- 13) Felderer und Louis, S. 115. 当然のことながら、自分の絵がどこに掛けられるかということは大きな意味を持った。「若手の画家たちにとって大事なことは、ゆっくりと真ん中に進出すること、展示委員会がそのつど最も優れた絵のために取ってある壁に進出することだった。芸術的な創造行為だけの問題ではなく、グループ内でのその芸術家の位置、伝統的な公的な芸術趣味との関係も問題になった。」(ebd.)
- 14) Schorske, p.66 (翻訳 91 頁)、Grabner, S. 24 参照。
- 15) Jeroen Bastiaan van Heerde, *Staat und Kunst. Staatliche Kunstförderung 1895-1918* (Wien/ Köln/ Weimar 1993), S. 34. Grabner, S.24 より重引。
- 16) 『2005 年日本国際博覧会開催記念展 世紀の祭典万国博覧会の美術 パリ・ウィーン・シカゴに見る東西の名品』(NHK 他 2004 年)(以下『万博の美術』と略す)、38 頁参照。
- 17) 拙論「ウィーンのジャポニズム(前編) 1873 年ウィーン万国博覧会」『言語文化論集』第 XXVII 巻第 2 号(名古屋大学大学院国際言語文化研究科 2006 年)、175-187 頁所収参照。
- 18) 『明治前期産業発達史資料 第 8 集(2) 澳国博覧会参同紀要』(明治文献資料刊行会 1964 年) 下篇 105-106 頁、および『万博の美術』、141 頁参照。『澳国博覧会参同紀要』下篇は、「農業園芸」、「山林事業」、「活字硝子鉛筆製造」、「電子機械製造」などの「伝習実見及帰朝後ノ経歴状況」(『澳国博覧会参同紀要』凡例 1 頁)の記録にあてられており、ウィーン万国博覧会が当時の殖産興業政策にいかほど重要な意味を持っていたかが推測できる。

- 19) 佐藤道信によれば、近代日本の美術政策は、1880年代までの美術工芸品の輸出という「経済戦略」から、1890年代以降の「条約改正にむけた“一等国”の文化をアピールする」ための絵画・彫刻中心の「文化戦略」へと性格を変化させていった。佐藤道信「日本美術という制度」、小森陽一他編『岩波講座 近代日本の文化史3 近代知の成立』（岩波書店2002年）所収、57-58頁参照。
- 20) 『万博の美術』94-111頁参照。しかし、1900年のパリ万博では、美術館で展示されたのは絵画や彫刻のみで、美術工芸品は美術パビリオンでの展示ができなかった。同12-13頁、112頁参照。
- 21) Grabner, S.25.
- 22) ヘヴェジによれば、同盟からの脱退は「非自発的-自発的な追放」であった。Ludwig Hevesi, *Acht Jahre Sezession. März 1897-Juni 1905. Kritik - Polemik - Chronik* (Wien 1906), S.6. 参照。Austrian Literature Online のウェブサイト上で公開されている資料 (http://www.literature.at.:80/webinterface/library/ALO-BOOK_V01?objid=12777) による。同盟の「多数派は、ウィーンでもやっと新鮮で自由な『分離派』を経験できたという芸術的に非常に喜ばしい事実を、好意をもって迎えることはできなかった。公的な『不賛成』という形で、怒れる19人には処分が下されたが、その処分の際に使われた言葉は、さらに芸術愛好家の間にも断固たる不賛成の声を呼び起こした。その結果、処分を受けた者たちはそろって、同盟から脱退するほかはなかった」(ebd., S. 4)
- 23) キュンストラーハウスの市場性中心の傾向を、ヘルマン・パールは厳しく批判している。「展覧会すべてが専門家のほうは全く相手にしておらず、むしろ購入客の方へ顔を向けようとしており、購入客の方がより重要である。」(Hermann Bahr, *Secession* (Wien 1900), S.1)「商売、商売。商売こそがキュンストラーハウスが本気で考えられる唯一のものである。・・・今やキュンストラーハウスは、まさにマーケットであり、バザールである。」(ebd., S.2)「絵画がズボンや葉巻と同じように商品であるという意見の者は、同盟に留まるがよかろう。絵を描いたりスケッチすることで自らの魂の姿を表現しようとする者は、協会へ行くがよい。」(ebd., S.8)「協会はただ『君たちは製造業者であり、私たちは画家でありたい』と言っているだけであり、商売か芸術か、それがわれわれの分離派の問題なのである。」(ebd., S.13)
- 24) パールによれば、「すでに数ヶ月前に『オーストリア美術家協会』は設立されていたが、当初は、古い同盟内の新しいクラブとしてしか考えられていなかった。同盟から離れようなどは全く考えていなかった。」(ebd., S.6)
- 25) グスタフ・クリムトの名前で出された、オーストリア美術家協会(ウィーン分離派)からウィーン美術家同盟(キュンストラーハウス)へ宛てた書簡。Nebehay, *Gustav Klimt Dokumentation*, S. 135. ネーベハイ『クリムト』(美術公論社1985年)、67-68頁。
- 26) Schorske, p.xxvi. (翻訳11-12頁)
- 27) ebd., p.214. (翻訳270頁)
- 28) Nebehay, *Gustav Klimt Dokumentation*, S.136f. ネーベハイ『クリムト』72-74頁。
- 29) 展覧会には88作品が出品され、そのうちの12作品の写真がカタログに収録されている。作品リストの始まる前のページには「販売契約を結ぶ際に頭金として購入額の3分の1を、残額は展覧会終了時にお願いたします」などの「販売条件」が載せられている。Vgl. *XXII. Ausstellung der Vereinigung bildend. Künstler Österreichs Sezession. Wien Jan.=Feb. 1905.*

Plastikausstellung (Ausstellungskatalog).

- 30) 他にも、講演会や朗読会、コンサートなども開かれ、1902年の2月にはイサドラ・ダンカンがダンスを披露しているとのことである。Vgl. Felderer und Louis, S.112.
- 31) Vgl. Christian M. Nebehay, *Ver Sacrum 1898-1903*, zweite ergänzte Auflage (Wien 1981), S.9. 1895年から1900年の間発行された『パン』の購読者数は、わずか500名であった。Vgl. Gabriele Fahr-Becker, *Jugendstil* (Köln 1996), S.261 und Nebehay, *Ver Sacrum 1898-1903*, S.13.
- 32) それぞれの雑誌の特徴については Nebehay, ebd., S.9ff. 参照。
- 33) 表紙には、Organ (機関誌) のほかに、Zeitschrift (雑誌) あるいは Mitteilungen (～報) も使われている。ネーベハイによれば、Mittheilungen が使用された1900年以降は、展覧会への出品作品の写真を多く載せるようになるなど、「雑誌による展覧会の宣伝」に重点が置かれるようになったという。Vgl. Nebehay, *Ver Sacrum 1898-1903*, S.29 参照。
- 34) Vgl. Hevesi, S.8
- 35) Nebehay, *Gustav Klimt Dokumentation*, S.137. ネーベハイ『クリムト』、74-75頁。ちなみに、規約の14条に基づき、ロダンの彫刻やセガンティーニ(「悪しき母親たち」)、ゴッホ(「オーヴェールの平野」)などが購入され、モダン・ギャラリー Moderne Galerie (現在のオーストリア絵画館)に寄贈された。
- 36) Nebehay, *Gustav Klimt Dokumentation*, S.160. ネーベハイ『クリムト』、90頁。
- 37) Vgl. Nebehay, *Gustav Klimt Dokumentation*, S.152. ネーベハイ『クリムト』、97頁。
- 38) *Mittheilungen der Vereinigung bildender Künstler Österreichs. Ver Sacrum. 1901 Heft 6*
- 39) *Mittheilungen der Vereinigung bildender Künstler Österreichs. Ver Sacrum. Heft 10. 15. Mai 1900*
- 40) 検閲により、もともと描かれていたテーセウスの性器は実際のポスターでは樹が描きこまれ隠されている。
- 41) Vgl. *Gustav Klimt Dokumentation*, S.139ff. ネーベハイ『クリムト』79-88頁。
- 42) Bahr, S.15.
- 43) ネーベハイ『クリムト』92頁。
- 44) Felderer und Louis, S.122.
- 45) 「芸術家たち(分離派同人)は、芸術の英雄(ペーターヴェン)を頌えている一人の芸術家(クリンガー)を頌えているのだ。」(Schorske, p.254. (翻訳) 316-317頁)