

書物芸術としての『ヴェル・サクルム』

－創刊号における紙面構成と装飾の特徴－

松岡由佳

BRÜCKE 第34号

2024年12月10日 発行

獨協大学大学院

外国語学研究科ドイツ語学専攻

はじめに

19世紀末から20世紀初頭にかけて目覚ましい発展を遂げた印刷技術を背景に、欧州各国では次々と革新的な美術雑誌が誕生した。1889年『ラ・ルヴュ・ブランシュ』（ベルギー）¹、1893年『ストゥディオ』（ロンドン）、1895年『パン』（ベルリン）、1896年『ユーゲント』『ジンプリチスムス』（ミュンヘン）といった主要な美術雑誌からわずかに遅れて1898年『ヴェル・サクルム』は創刊された。概ね正方形の雑誌は、現代にまで影響を及ぼすほどの革新的なデザインの宝庫であり、自由で若い世紀末ウィーンの芸術精神を挿絵やテキストの隅々に見ることができる貴重な資料のひとつである。しかしこれまで雑誌『ヴェル・サクルム』研究は、ウィーン分離派の活動を理解するための文字資料として扱われることが多く、この雑誌を一つの芸術品と見做して扱った研究はほとんどない。本稿は『ヴェル・サクルム』創刊号を一つの書物芸術として分析し、修士論文の考察の基礎となる付録（アペンディクス）としたい。創刊号の分析はウィーン分離派の基本的概念と、その後変化していく各号の傾向を理解するために欠かすことができない。そこで筆者は、テキストの内容、挿絵・装飾の配置、そしてテキストと挿絵の関係性を1ページずつ詳細にディスクリプションすることで、ウィーン分離派が目指した絵画、建築、彫刻の融合、すなわち総合芸術が画面構成にどのように表れているのかを明らかにすることを試みる²。

¹ 1891年にベルギーのリエージュからパリに本拠を移し、ボナールやヴェイユールの協力を得て本格的な活動が開始した。（高階秀爾『世紀末芸術』2008、p.94）

² 分析は基本的に、クリスティアン・ネベハイ（Christian M. Nebehay 1909-2003）の『Ver Sacrum 1898-1903』を参考にした。しかしこの文献はファクシミリではないため全ページが掲載されていないことを鑑み、図版においてはハイデルベルク大学『Ver Sacrum: Mitteilung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs 1 1898』、ベルヴェデーレ美術館『1898 Ver Sacrum』のデジタルアーカイブを引用した。だが、いずれも原寸大ではなく正確な分析にはならないため、オリジナルの閲覧が緊急の課題となる。

<標題紙>

雑誌『ヴェル・サクルム』創刊号を飾る表紙は、アルフレッド・ローラーによって描かれた³。(図1) クラフト紙のような茶色の紙に赤茶色の文字で印刷されている。そして紙面上部から右側にかけて丸みを帯びた独特なカリグラフィーで、„VER SACRUM ORGAN DER VEREINIGUNG BILDENDER KUENSTLER ÖSTERREICHS“と書かれている。縦長の画面には満開の花を咲かせた植物が描かれており、芸術が持つ力を象徴する根は、成長を止めることなくプランターを突き破っている。花の中には石碑のような形をした装飾が3つ施されている。この3箇所の装飾は『ヴェル・サクルム』に限らず頻繁に登場するモチーフであり、分離派の活動において重要な意味合いを持っている。それらはそれぞれ、絵画、彫刻、建築を指し、いわゆる総合芸術を象徴している。

<見返し>

表紙の裏にあたるこのページには創刊号の基本的な書誌情報が掲載されている。(図2)『ヴェル・サクルム』は1898年1月から1902年まで毎年発行され、展覧会号2〜3冊を含む月間12冊、各24〜30ページで構成されている。28.12cm×30cmのほぼ正方形の判型で、印刷会社のフィリップ・クレマーによって良質な紙にカラー印刷されている。文学的な寄稿はヘルマン・パールとマックス・オイゲン・ブルクハルト、編集はヴィルヘルム・シェーラーマン、そして編集責任者には創刊号の表紙も手がけたアルフレッド・ローラーが就任した。定期購読の場合12クローネ、単行本は2クローネ、展覧会号単品は3クローネであり当時の美術雑誌としては高価であった。出版社のゲルラッハ&シェンクはウィーン、ブダペスト、パリに拠点を置き、芸術と工芸についての本を多数扱った⁴。

³ アルフレッド・ローラー(Alfred Roller 1864-1935): オーストリアの画家、グラフィックデザイナー、舞台美術家。ウィーン美術アカデミーの絵画クラスでクリスティアン・グリーペンケール(Christian Griepenkerl 1839-1916)とエドゥアルト・ペイトナー・フォン・リヒテンフェルス(Eduard Peithner von Lichtenfels 1833-1913)に師事した。ウィーン分離派の創設メンバーであった彼は、最も活動的なポスター芸術家であり、『ヴェル・サクルム』の本の装丁家の一人であった。7号以降この雑誌の編集責任を引き継いだ。1901年から1903年の間に、彼は第9、第12、第16回の分離派展のポスターを制作した。1899年から、コロマン・モーザーやヨーゼフ・ホフマンらとともにウィーン工芸美術学校の教授となり、1909年には校長となった。同時期に、芸術カバレット「フレデーマウス」のグラフィックデザイナーとして働き、1897年から1907年までグスタフ・マーラーが音楽総監督の職にある間、ウィーン宮廷歌劇場の舞台美術を担当した。のちにドイツとアメリカでも舞台装飾家として活躍した。

⁴ 標題紙の内容を引用。

画面右下には、コロマン・モーザーによる挿絵が配されている⁵。背景の黒く四角い穴から女性の頭部だけが前に迫り出し、こちらを見下ろしている。髪の毛や顔の影は全て細かい線描によって描かれており、額のあたりにはラテン語で「人間の技」を意味する „ARS“ という文字が書かれた髪飾りがつけられている。その両端には正方形のパーツがついており、そこから垂直に長いリボンが垂れ下がっている。リボンは下にいくにかけて内側にたわみ、それが自然と文字を囲む枠の役割を果たしている。枠の中には、『ヴェル・サクルム』の出版社である „GERLACH-SCHENK“ と、 „VERLAG FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE (美術と工芸の出版社)“ の文字が書かれている。それらの間にはやはり3箇所の装飾が施された石碑が描かれている。

ほぼ正方形の規格で統一された雑誌『ヴェル・サクルム』創刊号の1～3ページ目には、雑誌名である „Ver Sacrum“ の由来が語られている。Ver Sacrum とはラテン語で「聖なる春」を意味し、主に古代イタリアで行われた風習のことを指している。祖国を脅かす大きな危機が迫ると、民衆は一丸となって、次の春がもたらす全ての生き物を神聖な春の捧げもの=Ver Sacrum として神に捧げたという。聖なる春に生まれた若者の群れは、自分たちの力で新しい共同体を創設するために、古い祖国を離れて異国の地へと向かったという。ここでは、個人的な利益が危険に晒されることを顧みず、芸術という大義のために、熱意を持っていかなる犠牲も払うという覚悟がスローガンに掲げられている⁶。

<第1頁>

画面左上部には、コロマン・モーザーによって描かれた挿絵が配されている。(図3) 中央には Ver Sacrum の文字が書かれ、ウィーン分離派のエンブレムとしての役割を果たしている。3箇所に施された石碑のような四角形の装飾は、下の一辺がやや丸みを帯びている。これらのモチーフは表紙にも登場するように、絵画、彫刻、建築の組み合わせからなる、総合芸術を象徴している。このエンブレムの右側には、ヨーゼフ・エンゲルハルトによって描

⁵ コロマン・モーザー(Koloman Moser 1868-1918): オーストリアのデザイナー。1886年から1892年にかけてウィーン美術アカデミーでエドゥアル・グリーベンケールに絵画を学び、その後1892年から1895年まで、工芸美術学校でフランツ・マツチュ(Franz von Matsch 1861-1942)に師事した。1900年からはモーザー自身も教授に任命されて同校で教えた。1897年、友人のグスタフ・クリムトとともに分離派の創立者となり、1898年には雑誌『ヴェル・サクルム』の構想において決定的な役割を果たした。1903年にヨーゼフ・ホフマンと共同で設立したウィーン工房では、総合芸術作品を目指し、展覧会場デザイン、ステンシルによる壁面装飾、幾何学的な装飾モールドリング、タイポグラフィ装飾などを製作した。1907年、個人的・経済的理由からウィーン工房を、1908年にはウィーン分離派を脱退し、絵画、版画、舞台デザインに専念した。

⁶ 2頁、5～12行目、3ページ、1～8行目を参照のこと。

かれた挿絵が配置されている⁷。少年とも少女とも取れる中性的な顔立ちと、まだ成熟していない肢体を持つ女性は、若い精神の象徴であり、創刊号におけるウィーン分離派の姿を投影していると考えられる。エンブレムの作風とは打って変わり、女性は写實的にデッサンされている。雑誌『ヴェル・サクルム』の紙面の構成は、あえて作品のスタイルに統一感を持たせず、異なる分野の作品を一つの画面に収めることを意識的に行なっている。この少女は細い輪郭線によって、背景から体のラインがはっきりと浮かび上がっており、表情はなく、腕は真下に下されている。それは、自分がこれからどこへ向かうべきかを思案する表情なのか、野望や目標にふつふつと燃えている表情なのか、さまざまな汲み取り方ができるだろう。テキストと挿絵の配置は、とりわけ活動方針を表した Ver Sacrum の紋章がメインとなるように上下左右にたっぷりと余白が取られ、創刊号の 1 ページ目を飾るに相応しい構成となっている。

<第2頁>

紙面全体に挿絵が占める割合が小さい、簡素な画面左側の挿絵は、建築家ヨーゼフ・マリア・オルブリッヒによって描かれた。(図 4) 柱の台座の形を模した縦長な枠の中に、さらに柱の絵が描かれている⁸。台座の右下には、オルブリッヒのサインが入っている。背景に描かれた建築物や空、植物などの要素はすべて黒、あるいはグレーで統一されており、柱と右下の文字盤だけが白く、くっきりと強調されている。文字盤にはすべて大文字で、„STUDIE ZU, EIN SA(Ä)ULEN PERGOLA“と書かれており、直訳すると「パーゴラ柱の研究」となる。パーゴラとは建築用語で、一般的に住宅の軒先や庭に設ける、蔓性の植物を絡ませた木材などで組まれた棚のことを指す。イタリアのぶどう棚が由来とされ、植物を這わせることで日陰をつくり、ガーデニングに奥行きをもたす効果がある。オルブリッヒは、本来なら木材の棚に用いる技術を、柱に用いようと試みた。挿絵を見ると、確かに柱の上部にフジの花のような植物が蔓を這わせながら垂れ下がっていることがわかる。おそらくオルブリッヒは、本来の用途から美的要素だけを抽出して自身の建築デザインに取り入れたのだろう。画面右上部には、建築家ヨーゼフ・ホフマンによる正方形の装飾が配置されている⁹。シンメトリーで三つ葉を象ったような形は、黒い縁取りによってシンプルながら洗練

⁷ ヨーゼフ・エンゲルハルト (Josef Engelhart 1864-1941): オーストリアの画家、彫刻家。ウィーンの日常生活の風景や人物を描くことで知られている。彼が制作した彫刻作品としては、ウィーンのヴァルトミュラー記念碑やボロメウスの噴水がよく知られている。

⁸ ヨーゼフ・マリア・オルブリッヒ (Joseph Maria Olbrich 1867-1908): オーストリアの建築家。ウィーン美術アカデミーでオットー・ワグナー (Otto Wagner 1841-1918) に師事し、ワグナーの「建築は必要にのみ従う」という近代建築の理念を受け継いだ。ウィーン分離派設立メンバーの一人であり、展示施設の分離派会館 (1898 年完成) を設計した。

⁹ ヨーゼフ・ホフマン (Josef Hoffmann 1870-1956): オーストリアの建築家、デザイナー。ウィーン美術アカデミーで建築を学び、Carl Freiherr von Hasenauer (1833-1894) と Otto Wagner

されたデザインである。右側の葉には逆三角形をした自身のモノグラムが入っている。このような装飾は、ホフマンが後に「ウィーン工房」¹⁰で製作する宝飾デザインを想起させる。(図5,6)なかでも彼は正方形のブローチデザインを数多く残し、大小さまざまな石をシンメトリーに構築的に敷き詰めたデザインからは、彼の建築家としての一面を垣間見ることができる。ウィーン工房で造られるあらゆる装飾品の革新的なデザインは、『ヴェル・サクルム』創刊号において既にその萌芽を見ることができる。

<第3頁>

画面左下には、まるで頭蓋骨を開けて脳を上から覗いたような植物文様が描かれている。(図7)それは、植物の葉が一枚一枚重なり合っている図であり、脳神経に擬態した葉は成長を続け、窮屈そうなほど生い茂っている。この絵から連想されるのは「アイデアの発芽」すなわち「創造」である。それは、芸術の力を象徴するかのようにプランターを突き破って、根を伸ばす植物の絵が描かれた創刊号の表紙にも通ずるものがある。コロマン・モーザーによって描かれた画面右側の挿絵には、Ver Sacrumと明記された地面に、裸の女性が立っている。体を後ろに反らせて、のけぞった顔は恍惚の表情を浮かべている。上に向けて伸ばされた両腕の先には植物が絡み付いており、あたかも神話「アポロンとダフネ」のダフネのように女性自身が植物と化している。第1ページで描かれた女性と比較すると、肢体は肉付きが良くなり、髪は膝まで伸びている。女性がウィーン分離派を象徴していると仮定するならば、若い精神から、次第に成熟した精神へと変化していく過程を表していると考えられるだろう。画面構成に注目すると、縦長の形式がとられている。後にウィーン分離派はジャポニズムから影響を受けて縦長の絵、極端に細長い画面の柱絵などを多く制作するが、『ヴェル・サクルム』においては創刊号からその影響が見られるのである。

<第4頁>

このページにはテキストはなく、グスタフ・クリムトによって描かれた挿絵のみで構成されている¹¹。(図8)中央上部には、すべて大文字で、„DUO QUUM FACIUNT IDEM,

(1841-1918)に師事。1897年にGustav Klimt (1862-1918)、Joseph Maria Olbrich (1867-1908)らと共にウィーン分離派を設立。1899年よりウィーン美術工芸学校教授に就任。1903年、銀行家Fritz Wärndorfer (1868-1939)、デザイナーのKoloman Moser (1868-1918)と共にウィーン工房を設立。1905年に分離派を脱退。

¹⁰ 建築家ヨーゼフ・ホフマン、デザイナーのコロマン・モーザーによって1903年に設立された。建築、インテリア、食器、革製品などさまざまな分野の職人とデザイナーが集結し、生活のあらゆる領域に芸術を浸透させようとした。

¹¹ グスタフ・クリムト(Gustav Klimt 1862-1918): ウィーン郊外バウムガルテン出身の画家。1875年から1883年までウィーン工芸美術学校に通い、フェルディナント・ラウフベルガー(Ferdinand Laufberger 1829-1881)の下で、画家としての修行を積んだ。その後、弟のエル

NON EST IDEM“と書かれている。ラテン語で、直訳すると「二人が同じことをしても、それは同じではない」という意味になる。ある行為そのものは同じであっても、文脈や関係する個人によってその行為の性質が変わり、異なるものになる可能性があることを意味している。その当時、同じ芸術を志しているにもかかわらず、社会の状況や地位によって、一方は評価され、他方は正当な評価を得られないというような芸術界の実態がこの言葉に込められている。白く所々にヒビが入っている壁の上には、左側には古代ギリシャを思わせる石膏による男性の胸像が置かれ、右側には黒いドレスを纏った生身の女性が、左の胸像と同じ位置に頭を乗せている。それぞれ古いものと新しいものの象徴として描かれており、胸像の1.5倍ほど広く幅を取った女性は、理性や啓蒙で身動きができなくなった胸像を嘲笑うかのような表情を浮かべ、モダンな時代へと誘おうとしているように見える。分離派の創設者であり会長でもあるクリムトが、創刊号において挿絵を描いているのは意外にも4ページと23ページの2ページだけである。全頁大挿絵だけで構成されたページとしてはこれが最初であり、読者が目を引く場所にこのような皮肉を込めた言葉と挿絵が配置されているのである。

続く5～7ページでは、“WESHALB WIR EINE ZEITSCHRIFT HERAUSGEBEN?”とあるように雑誌を発行する意義が述べられている。特に“JEDE ZEIT HAT IHR EIGENES EMPFINDEN (どの時代にもそれぞれの感性がある)”の一文は全て大文字で書かれており、彼らが最も伝えたい言葉だということがわかる。だが、Ver Sacrumを理解する上で、ウィーン分離派とウィーン美術家同盟を単なる対立構造に当てはめて解釈してはならないだろう。彼らは決して、ウィーン美術家同盟に取って代わる存在になりたかった訳ではない。彼らにとって最も重要だったのは、他者の排斥ではなく融和であった。地位や富に関係なく、“hoher Kunst (高尚な芸術)”と“Kleinkunst (工芸)”の区別をなくすこと、芸術を全ての人々の共有財産にすること、そして新たな時代の芸術的感性を刺激し、広めること、それこそが彼らの目的であり、この雑誌を発行する意義であった¹²。

<第5頁>

ンストや同僚のフランツ・マツチュ(Franz Josef Karl Edler von Matsch 1861-1942)と共用のアトリエで制作に励んだ。彼らはブルク劇場やウィーン美術史美術館の装飾壁画や天井画を手掛け、オーストリア＝ハンガリー帝国の体制下でいくつかの都市の劇場を装飾した。1897年には、ウィーン芸術家協会を脱退し、ウィーン分離派を創設し、その初代会長となった。1908年までのいわゆる「黄金の時代」と呼ばれている彼の様式は、すべての物を分離させ、溶かし込む装飾的な平坦さ、モザイクを想起させる黄金の色調が特徴となっている。1905年分離派内の対立からクリムトは、仲間たちと一緒に分離派を脱退する。そして彼らは1908年のクンストシャウで自分たちの表現豊かな芸術観念を示した。

¹² 6頁、ダブルコラム左側37行目～右側18行目を参照のこと。

画面上部には、アドルフ・ビュームによって描かれた挿絵が配置されている¹³。(図9)ダブルコラムに合わせた横長の画面には装飾的な風景画が描かれており、右下には„AB“のモノグラムが入っている。緩やかな丘、連なる岩、流れる雲は、手前が暗く、遠くにいくにつれて光が当たるように描写されている。建物や植物もなければ、色もつけられていない殺風景な挿絵は、ここから新しい土壌を耕し、開拓していくことの暗示と見ることもできる。ダブルコラムの文頭では„A“のイニシャル装飾が一際目を引き、少し斜めになった横棒には古代風の男性が腰掛けている。„A“の右下からは木の幹が生え、そのまま背景まで連なっており、木の幹の右側には„MK“のモノグラムが入っている。ビュームは『ヴェル・サクルム』の中で、度々イニシャルのデザインを担当しているが、そのほとんどが人間と植物が複雑に絡み合っている様子を描いている。自然と人間の共生という価値観があらゆる部分で積極的に使用されている。

<第6頁>

6ページ目は、創刊号の中で唯一挿絵がなくテキストだけで構成されているページである。(図10)『ヴェル・サクルム』では活字は基本的にこのダブルコラムで配されている。時に挿絵が大きく食い込み文字のコラムを変形させ、時にそれは挿絵を中心に二つに分裂しながらも、全体として活字はどっしりと構え、画面全体に安定感をもたらしている。それは単なるテキストの体裁というだけでなく、建築としての「柱」の役割も担っていることを示している。

<第7頁>

画面下部中央には、ヨハン・ビクター・クレマーが描いた八角形に収められた男女の顔と„Ver Sacrum“の文字が描かれている¹⁴。(図11)それは、同頁のテキストの文末にあえてドイツ語で、„zum HEILIGEN FRÜHLING“とあるように「聖なる春に捧げる」説話の内容を

¹³ アドルフ・ビューム(Adolf Böhm 1861-1927): オーストリアの画家、グラフィックデザイナー。ウィーン美術アカデミーでカール・ヴェルツィンガー(Carl Wurziinger 1817-1883)とアウグスト・アイゼンメンガー(August Eisenmenger 1830-1907)に師事する。分離派の創立メンバーであり、活動的に参加していた 1898 年から 1902 年までの分離派展で、彼はとりわけグラフィック・アーティストとして際立った存在だった。特に第 8 回と第 15 回の分離派展(1900 年と 1902 年)のために制作された装飾文字の入ったポスターは有名である。この時期のビュームのグラフィック様式は、日本の浮世絵版画に見られる流麗な線描に則ったものであり、彼の文字を装飾的に配置するやり方は、極東の書に基づいたものである。

¹⁴ ヨハン・ビクター・クレマー(Johann Victor Krämer 1861-1949): オーストリアの画家であり、主にオリエンタリズムのジャンルを開拓した。1881 年から 1883 年までウィーン美術アカデミーの一般絵画学校に通い、1883 年から 1888 年までオーストリアの著名な歴史東洋画家レオポルト・カール・ミュラー(Leopold Carl Mueller 1834-1892)に師事した。

表している。この挿絵は奥付け部分にも同様のものが掲載されているが、そこでは線描バージョンに置き換えられており、正方形の枠に入れられている。(図 42) 7 ページに掲載されているのはその着色バージョンである。同じ挿絵が登場するのはこの 2 箇所のみで、ウィーン分離派を象徴するデザインであることがわかる。プロフィールの男性の頭部は月桂冠で飾られ、古代ギリシャの運動選手のようにも見える。奥の女性は白いリースを被り、その顔立ちはルネサンスのヴィーナスを思わせる。花の一つ一つ、葉の一枚一枚、その他全ての要素が非常に細い輪郭線で囲まれており、背景から人物が独立していることがわかる。

Vereinigung bildender Künstler Österreichs (オーストリア造形芸術家協会) というタイトルが付けられた 8～10 ページでは、分離派がなぜウィーン美術家同盟 (キュンストラハウス) を脱退するに至ったのか、そして分離派が今後果たすべき使命とは何かについて記述されている。ここでの大きなテーマは、„Geschäft oder Kunst“ つまり「商売か芸術か」という問題である。買い手の注文に応じ、ただ商品として売れる作品を作るのではなく、己の芸術的精神に従って作品を作りたいという分離派の強い意志が示されている¹⁵。

<第 8 頁>

朱色のタイトルの周りを囲う植物の装飾は、ヨーゼフ・ホフマンによって描かれた。(図 12) それは内側から順に、四角い枠、櫛状に広がった葉、果実を実らせた枝というように三段階に分けてタイトルを囲んでいる。本来植物の成長において枝の伸び方、果実の付き方は不規則なものであるはずだが、ここでは規則的な動きを見せ、ダブルコラムを中心にシンメトリーを形成している。挿絵自体に枠線は存在しないが、伸びる枝や果実はダブルコラムの文字幅をはみ出ることなく収まっており、まるで見えない枠が存在しているかのようである。„SECESSION“の文字の右側には、„HJ“の文字が書かれた逆三角形のモノグラムがある。ダブルコラム 1 列目の左上、右下、そして 2 列目の右上、左下にそれぞれ配置された正方形の装飾はアルフレッド・ローラーによって描かれた。配色が同じものでシンメトリーを形成しており、細く白い縁取りが施されている。1 列目左上と 2 列目右上の黒い正方形には羽のようなモチーフが描かれ、1 列目右下と 2 列目左下、タイトルと同様の朱色の正方形には波のようなモチーフが描かれ、いずれも従来の西洋美術では見られなかった全く新しいデザインであることがわかる。同じモチーフでも左右で模様の配分を変えることで印象が大きく変わり、単なる配置によるシンメトリーからさらにもう一歩進んだ装飾になっている。また文頭はイニシャル装飾が施されることが一般的だが、ここでは文頭 „I“ の文字を横に退けてまで正方形の装飾が配置されており、装飾性に非常に重きをおいて作られていることが伺える。

¹⁵ 10 頁、ダブルコラム右側 10 行目～左側 9 行目を参照のこと。

<第9頁>

画面上半分にはヤチェク・マルチェフスキによって描かれた挿絵が配置されている¹⁶。(図13)裸の女性と少年、そして羽の生えた馬が畑道のような場所を歩いている様子が象徴主義的に描かれている。ここまでの装飾的な挿絵で構成されてきたページとは打って変わり、このページの挿絵だけは際立って絵画的に表現されている。女性は布のようなものを体の前に抱えて歩いているが、その姿勢はやや後ろに傾いており、苦勞して前進しているような印象を受ける。同様に後ろの少年も、嫌がる仕草を見せるペガサスを連れているように見える。自由に空を飛べる翼を持っているにもかかわらず、地面を歩かされ自由を制限されているペガサスの姿は、過去の様式から脱却し、自由な表現を渴望し続けた分離派の姿にも重なるのではないか。画面下部中央には、アドルフ・ビュームによる装飾が施されている。テキストに食い込む形で、髪飾りをつけた女性の頭部は、ブローチや銀細工のような工芸品のようにも見える。両脇には Ver Sacrum の頭文字である V と S が添えられている。さらにテキストに注目してみると、ダブルコラムの左側、段落が切り変わる部分に植物のような線が描かれている。ちょっとした隙間にも遊び心を忘れない、分離派のこだわりがここにも垣間見える。

<第10頁>

画面上部中央には、まるでジャック＝ルイ・ダヴィッド (1748-1825) の《ナポレオンの肖像画》¹⁷に見られるような、前足を上げた姿勢をとった馬とそれを操る男性の挿絵が掲載されている。(図14) この一見すると写真のように見える作品は、彫刻家のアルトゥール・シュトラッサーによって描かれた¹⁸。彼の彫刻作品には馬を題材とするものが多くあり、この作品は自身の彫刻をわざわざ絵画に置き換えていると思われる。(図15) ここまでほぼ全てのページに共通していた、挿絵を文字幅に合わせて描くという体裁が、このページにおいては適用されていない。縦長の挿絵は、左右に大きな余白を生み出しており、その余白を埋め

¹⁶ ヤチェク・マルチェフスキ (Jacek Malczewski 1854-1929): ポーランドの画家。ポーランド絵画における象徴主義の創始者であり、最も高く評価されている画家の一人。彼の絵画は「ムウォダ・ボルスカ(若きポーランド)」派の絵画に象徴主義を導入していて、ロマン主義の伝統の再生を刺激した。

¹⁷ 1801年制作、マルメゾン宮殿(リュエイユ＝マルメゾン)所蔵。

¹⁸ アルトゥール・シュトラッサー(Arthur Strasser 1834-1927): オーストリアの彫刻家、画家。1871年から1875年までウィーン美術アカデミーでビクター・ティルグナー(Viktor Tilgner 1844-1896)、カール・クントマン(Carl Kundmann 1838-1919)、ヴィンツェンツ・ピルツ(Vincenz Pilz 1816-1896)に師事した。奨学金を得て、1881年から1883年までパリで研鑽を積んだ。1883年にウィーンに戻ると、彼の自然主義的な作風は高く評価された。1892年、東洋画家シャルル・ヴィルダ(Charles Wilda 1862-1922)とともにエジプトを訪れ、以降彫刻やグラフィック作品に東洋的なモチーフを多く取り入れるようになった。

るかのように花の装飾が文字幅に合わせて配置されている。画面下部には、恐竜のような、しかし足元には水かきが付いており、両生類の生き物のようにも見える得体の知れない生物が描かれている。それは文字幅に合わせた横長の画面に窮屈そうに閉じ込められているかのようである。これはルドルフ・パツヒャーによって描かれ、24 ページでも同作家の同モチーフが登場する。9 ページで描かれている馬とは対照的に、何にも縛られず生き生きとした馬と狭い空間に閉じ込められた架空の生き物は対比されている。それは、画面構成を通して分離派とキュンストラウハウスの関係性を示唆していると見ることもできる。

<第 11 頁>

この紙面にテキストはなく、コロマン・モーザーによって描かれた挿絵のみで構成されている。(図 16) 創刊号では欄外装飾やイニシャル装飾を担当することが多く、全頁大の挿絵を担当するのはこのページが初めてであるが、後に展覽会ポスターをはじめとする数多くのグラフィックデザインを手がけるモーザーの卓越したセンスが、この頃からすでに見て取れる。画面の半分以上を占める女性は、全体像ではなく、頭部と横顔のみが描かれており、その他の要素は画面の外に切れてしまっている。背景に注目すると、雲や風の空気感が線によって表現されており、非常に装飾的である。そしてモチーフが極端に抽象化されているのも特徴的である。これまでの西洋版画とは明らかに異なり、遠近法やハイライト、陰影は一切使用されず、非常に平面的な画面構成と単純化された色遣いが採用されている。頭につけられた植物の葉の一枚一枚、白い肌に映える赤い唇は、その境目が細く白い輪郭線によって強調されており、作品の装飾性を高めるのに役立っている。茶色、淡い赤と緑、白色と全ページを通して最も多くの色が用いられている。

<第 12 頁>

このページが何も描かれておらず白紙になっているのは、第 11 ページの版画作品のインクが裏うつりしても 12 ページの作品に影響が出ないためであろう。(図 17)

<第 13 頁>

紙面の上部には、アドルフ・ビュームによって描かれた挿絵が配置されている。(図 18) 表現主義的な木や雲が描かれた風景画が、活字のダブルコラムに合わせた横長の画面の幅に収まっている。絵には様々な質感の木が混在しており、それは大きく 3 つに分けることができる。まず画面左側から L 字を描いて下 3 分の 2 までは、木目や葉脈などがなく、黒のアウトラインのみで描かれた木の幹と背の低い樹冠が描かれている。かろうじて遠近感はあるが、木そのものに立体感はなく無機質な質感である。画面中央上部には一際目を引く、黒く異質な木が描かれている。それは地面から C の字を描くように大きく湾曲しながら伸びている。先ほどとは対照的に、幹は節くれだし、不自然なほど低い位置から枝が分かれている。まるで毛虫が覆い被さっているかのような樹冠は、全体的にごつごつとした

荒い質感である。画面右側の木は遠く離れたところに位置し、木の全体像を眺めることができる。この樹木では、地面、幹、樹冠が区切られることなくすべて繋がっており、完全にシルエットとして存在している。縦や横方向のハッチングによって極めて淡く色がつけられ、ぼんやりとした質感である。このように3つの異なる質感が一つの画面に共存しているのだが、いずれも写実的ではなく、単純化され、デフォルメされているという点では共通している。ページ下部にはヨーゼフ・ホフマンによって描かれた飾り罫がある。このテキストを書いたヘルマン・バールの名前が、横長の半月の形をした飾り罫によって囲われている¹⁹。左右は細く外枠を残すようにくり抜かれ、布のようなものが掛けられている。右端には„HJ“のモノグラムが入っている。

続く14～18ページは、まだ当時学生だったルートヴィヒ・ヘヴェシが、ウィーンで重要な画家であったルドルフ・フォン・アルト(Rudolf von Alt, 1812-1905年)との思い出を回想している²⁰。アルトの肖像画や作品を含む計5ページが彼の人物像の紹介に充てられており、創刊号の中で特定の芸術家についてこれほどのページ数を割いているのはこの箇所だけである。その理由の一つは、アルトがウィーン分離派の初代名誉会長であったことが考えられる。創刊号の28ページには、ウィーン分離派参加メンバーのリストが掲載されており、そこでも一番上に名誉会長であるルドルフ・アルト、その下に会長であるグスタ

¹⁹ ヘルマン・バール(Hermann Bahr 1863-1934): オーストリアの作家、劇作家、演出家、批評家。1881年から、ウィーン、チェルノヴィッツ、ベルリンで哲学、法学、経済学、文献学を学んだ。特にヘンリック・イブセン(Henrik Johan Ibsen 1828-1906)やカール・マルクス(Karl Marx 1818-1883)に関心を持ち、長期のバリ滞在中にボードレール(Charles Pierre Baudelaire 1821-1867)、メーテルリンク(Maurice Maeterlinck 1862-1949)に魅了された。1890年から美術評論の執筆を始め、多くの新聞、雑誌で精力的な批評活動を展開した。彼は、フーゴ・フォン・ホフマンスタール(Hugo von Hofmannsthal 1874-1929)やアルトゥール・シュニッツラー(Arthur Schnitzler 1862-1931)といった若手作家たちを支援し、オーストリアのアヴァンギャルドの積極的なメンバーとして、批評や印象主義的な戯曲を執筆した。また、1897年に設立されたウィーン分離派を強く支持し、芸術と文学の新しい表現を追求する動きを支えた。彼は、文学作品に対して「モダニズム」というラベルを初めて適用した批評家であり、表現主義運動の初期の観察者でもあった。

²⁰ ルートヴィヒ・ヘヴェシ(Ludwig Hevesi 1843-1910): オーストリアの作家、ジャーナリスト。当時最も重要な美術批評家であった。1854年から1862年までブダペストのピアニストギムナジウムに通った。1862年から1865年までブダペストとウィーンで古典言語学と医学を学んだが、若くして作家やジャーナリストとして活動するようになったため、卒業はしなかった。1875年、ウィーンに移り住み、『Fremden-Blatt』紙の編集者となる。その後も、

『Breslauer Zeitung』『Ver Sacrum』『Zeitschrift für bildende Kunst』など生涯に20以上の新聞や雑誌に寄稿し、自らも青少年新聞『Kleine Leute』や、新聞『Borsszem Jankó』を創刊した。

フ・クリムトの名前が載っている。しかしここで生じる疑問として、なぜウィーン分離派設立の発起人であるクリムトが名誉会長ではないのか、そもそもなぜ名誉会長と会長の二人体制を敷いているのかということがある。アルトはウィーンの都市風景を題材に大量の作品を残した風景画家であり、その精緻を極めた筆運びと、正確な観察力は地誌学的な価値もあると当時非常に高く評価された。彼の著名な作品の一つに、19世紀後半のウィーン美術界を代表する人物、ハンス・マカルトのアトリエ²¹があるように、彼の作風と題材選びは限りなく保守的であり、ウィーン分離派がまさに嫌っていた側の人物であるように思われる。しかし晩年の彼の作風は変遷し、印象派風の筆致を用いた風景画を数多く残している。彼が伝統だけに囚われることなく、進取の気性に富んだ人物であったことは、クリムトをはじめとする分離派メンバーには知られていた。実際、アルトを名誉会長に任命したのはクリムトだったのである。ウィーン分離派といえば、自分たちの理想の芸術を追い求めるために、既存の保守的な美術団体に反旗を翻したというイメージが強いが、実際はアルトのような実績もあり、前衛芸術にも明るい人物に名誉会長になってもらうことで、双方に配慮された人選を行っていたことがわかる。

<第14頁>

画面左上に RUDOLF ALT と記されているこの作品はルドルフ・バッヒャーによって作られた²²。(図19)それは画面の大半を占め、ダブルコラムのテキストの文字幅いっぱいレイアウトされている。アトリエのような部屋には、背もたれのしっかりとしたアームチェアと広々とした机が置かれている。机の上には、キャンドルのようなものと、コップいっぱいの水、そして絵を描くための画台が置かれている程度で、身の回りは非常に整頓されている。観葉植物が飾られた大きい窓からは、デッサンにもかかわらず、たっぷり日光が差し込んでいる様子が巧みに描写されている。何歳頃のアルトを描いた作品なのかは定かではないが、テキストの情報から推測するに、すでに80近くであると思われる。白い髪とひげを蓄え、細い眼鏡から覗く目は、まっすぐ手元に落とされている。恰幅の良い体型は右手にペン、左手にタバコを持っており、ゆらゆらと煙が立ち上っている。絵の左下には、非常に見づらいが作家のサインが記されている。

²¹ 《グスハウス通りのハンス・マカルトのアトリエ》1885年、ウィーン市歴史博物館所蔵。

²² ルドルフ・バッヒャー(Rudolf Bacher 1862-1945): ウィーンの画家、彫刻家。1882年から1888年の間ウィーンアカデミーでレオポルド・カール・ミュラー(Leopold Carl Mueller 1834-1892)に学んだ。1894年にキュンストラーハウスの会員になった。1897年にはウィーン分離派の創立メンバーになり、1904年から、そして1912年から1914年の間、分離派の会長を勤めた。1903年から1933年の間、ウィーン美術アカデミーの教授を務め、1933年にアカデミー名誉会長の称号を得た。晩年は肖像画家として働き、彫刻家としては動物の像を制作した。1942年にアドルフ・ヒトラーからゲーテ芸術科学賞を贈られ、ウィーン市に功績のあった人物に贈られる„Ehrenring der Stadt Wien“を授与された。

<第 15 頁>

テキストの上部には茶色がアクセントになった植物の装飾が描かれている。(図 20) 白いブランターが3つ並び、それぞれから三つ葉と白い花が不規則に伸びている。創刊号において、挿絵や装飾はダブルコラムの文字幅に収めるというデザインのプリンシプルがあるように思われる。このような制約の中で最大限に画面にバリエーションをつけて飽きさせないためには、常に生成を続け、不規則な動きをする「植物」のモチーフは欠かせないものであった。

<第 16 頁>

この紙面にはテキストはなく、挿絵のみで構成されている。(図 21) ウィーンの都市風景を数多く残したルドルフ・アルトであったが、その中でもとりわけ繰り返し描かれたのがシュテファン大聖堂であった。水彩による、ほぼ同じ角度から見た大聖堂の作品が存在するが、この挿絵は雑誌『ヴェル・サクラム』に寄稿するために改めて描かれたものと思われる。ゴシック建築特有の高くそびえ立つ塔と、そこに施された繊細な装飾、そしてシュテファン大聖堂の代名詞であるモザイク模様の屋根が緻密に描かれている。画面手前には、見えるか見えないか程度の筆致で市民や馬の姿が描かれている。他の同主題の絵では、人物や馬の姿は欠かすことなく描かれていたが、ここではあえてシュテファン大聖堂をはじめとするウィーンの街並み以外の要素は省略、あるいは極力目立たない形で描かれている。

<第 17 頁>

全頁大に配されたダブルコラムのテキストの右端には花の装飾が施されている。(図 22) ここまで見てきたページの欄外装飾は比較的シンメトリーを意識した配置であったが、ここでは片側のみの配置になっている。花の下部は3本の茎が一つの束となり、ゼンマイのように渦巻き状になっている。それは上に伸びていくにつれ3つに分裂し、それぞれ高さ違いに花をつけている。一番高くまっすぐ伸びる花に、他の2本が螺旋状に絡みつき、正面、横、後ろと様々なアングルから花を描写している。ここでは、テキストの縦幅を意識した高さのあるデザインになっている。

<第 18 頁>

ここまでは正方形の紙面に収められた文字は、ダブルコラムで統一されていたが、最後のページのみシングルコラムが採用されている。(図 23) またテキストの21行目「ルドルフ・アルト」と書かれた箇所から急激に文字幅が狭くなっていることがわかる。ここで書かれている内容は、以下の通りである。

「このルドルフ・アルトこそ、ウィーン芸術会の名誉ある家長であり、今若者たちが彼の足

元に集まることは、この若者たちが健全であることの証明である。彼らは芯まで健康な人であるアルトに敬意を表したいのだ。彼の立つ場所には、確固たる地盤があるのだ。」²³（筆者試訳）

13 ページからここまで紙面を使って伝えたかったことは、つまるところ、ルドルフ・アルトこそウィーン分離派の名誉会長に相応しい人物であるということであった。あえて下に行くにつれて徐々に文字幅を狭くしていくことで、著者が最も伝えたかった部分を強調している。シングルコラムを採用したのもこうした理由であろう。テキストを挟むように配置された黒と茶色の柱は、ヨーゼフ・ホフマンによって描かれた。黒と茶色の組み合わせは、古代ギリシャの赤絵式陶器を彷彿とさせる色合いである。（図 24）三次元の植物を絵付け風に描くことで二次元に落とし込んでおり、さまざまな手法で平面性を表現している。古い美術からその形式だけを借りて、モダンなモチーフと組み合わせることで、全く新しいデザインを生み出すことに成功している。画面下部にはテキストの締めくくりとして„ENDE“と書かれた飾り罫が、同じくホフマンによって描かれている。細長い四角、大小の三角、両端の渦巻が細い縁取りを残して切り取られ、その繊細でユニークなデザインは、ただの欄外装飾ではなく、工芸品の準備素描のようである。

続く 19～23 ページは„EINE ANREGUNG FÜR WIEN(ウィーンのための提案)“とタイトルが付けられているように、他国より遅れを取っているウィーンの芸術を促進するためにはどうすべきかを提案している。そこでは美術品の展示方法について、ウィーン市庁舎の中庭に置かれた彫像の話为例に挙げて語られている²⁴。彼らは市の倉庫に収蔵され、一般公開されないまま眠っている彫刻、紋章、カルトウーシュなどの美術品をウィーン市内の中でも緑が豊かで、かつ人目に着く場所に展示することで、通りを行き交うウィーン市民の美的教養を高めることにつながると主張している。それまで、市民は美術に触れるためには美術館に赴き、芸術家たちは作品を制作するためにアトリエに籠った。常に芸術は屋内に閉じ込められる傾向にあり、関心のある者だけに開かれた空間であった。当時すで

²³ Das ist Rudolf Alt, der ehrwürdige Patriarch der Wiener Kunst, und dass sich jetzt die Jugend zu seinen Füßen schart, ist ein Beweis, dass diese Jugend gesund ist. An dem Kerngesunden will sie emporblicken. Wo Rudolf Alt steht, ist fester Grund. (21 行目)

²⁴ エリザベート橋はハンガリーのブダペストにある橋で、第二次世界大戦末期に爆破されてしまう。その際、奇跡的に無傷であった橋の彫像が一時的にウィーン市庁舎の中庭に置かれることになった。この意図的ではない彫像の設置が、堅苦しく動きのない建物に驚くべき生命力をもたらしたことから、市議会はこの彫像の設置を恒久的なものにすることに決めた。（19 頁、ダブルコラム右側、1～12 行目を参照のこと。）

に印象派の画家たちが絵を描くため屋外へ出て行ったように「外」というのは、モダンを追求するうえで一つのキーワードとなっていた。

<第19頁>

画面の上半分にはアドルフ・ヘルツェルによって描かれた挿絵が配されている²⁵。(図25) 木炭によって描かれた木々の絵が、テキストのダブルコラムに合わせた横長の画面に収められている。線の密度だけで表現された木々は、きちんと整理されているというよりも、人の手が加えられておらず、雑然とした印象を受ける。木々の中央には、なにか屋根、あるいは三角形のモニュメントのような物体が置かれている。白黒で分かりづらいが、手前側には上下が反転した草木が描かれており、水面に反射している描写だとわかる。画面中央やや下には、ヨーゼフ・ホフマンによって描かれた四角い装飾がダブルコラムに大きく食い込む形で配置されている。それは、ちょうどダブルコラムの中心に合わせて左右反転しており、ここでも一貫してシンメトリーが保持されている。黒く太い線で描かれた模様が、やや横長の長方形の中に敷き詰められ、その周りは薄いグレーの線によって縁取られている。真ん中に一本通った横棒はその縁取りによって前面に浮き出ているように見え、平面的な構図の中に奥行きを生み出している。テキストの内容に関連があるとすれば、自然(木々の挿絵)と美術品(四角い装飾)の融合、従来の室内展示だけでなく、日々の生活で人々の目に触れる展示方法の促進を示唆しているとも見ることもできるだろうか。

<第20頁>

画面中央には、ヴォイチェフ・ヒナイスによって描かれた正方形の挿絵が配置されている²⁶。(図26) バロック風で装飾的な翼が中央の頭部らしきものの左右に施されており、

²⁵ アドルフ・ヘルツェル (Adolf Richard Hölzel 1853-1934): 1874年から76年にウィーン美術アカデミー、1876年から82年にミュンヘンのアカデミーで学んだ。ヴィルヘルム・フォン・ディーツ(Wilhelm von Diez 1839-1907)のスタイルによる風俗画や、クラウス・マイヤー(Claus Meyer 1856-1919)の影響を受けた。1887年、フランスへの旅でフランス印象派を体験したヘルツェルは、ダッハウに移り住み、フリッツ・フォン・ウーデ(Fritz von Uhde 1848-1911)の影響を受けながら、「ドイツ印象派」の精神で絵画的自然主義をさらに発展させた。晩年の作品は、音楽的な絵画の問題を中心に展開し、20世紀の絵画に対する彼の貢献を象徴している。

²⁶ ヴォイチェフ・ヒナイス (Vojtěch Antonín Hynais 1854-1925): チェコ出身の画家。1870年、16歳でウィーン美術アカデミーに入学し、カール・ヴェルツィンガー(Carl Wurziinger 1817-1883)とアウグスト・アイゼンメンガー(August Eisenmenger 1830-1907)に師事。アカデミーから奨学金の補助を受け、1875年から1876年までの1年間ローマに滞在した。ローマではルネサンスの巨匠の作品を模写して修行を積んだ。1878年にバリに移り、バリ国立高等美術

あたかも丸彫りの彫像から翼の部分だけを断片的に切り取ったかのようなのである。テキストとの関連性は低いが、このような断片的で不完全なものでも、人目に着く場所に展示すれば立派な美術品になり得ることを示唆しているという可能性も考えられる。右翼の下には、„Hynais 1891“のサインが入っている。ダブルコラムの左側には、オルブリッヒによる装飾が描かれている。Ver Sacrum と書かれた八角形の枠の中にはミュシャ風の女性と花が描かれている。下に咲く花から伸びた茎は八角形の装飾を完全に囲うことなく、上の一辺を除いて枠を形成している。

<第 21 頁>

この紙面にはテキストはなく、挿絵のみで構成されていて、マキシミリアン・レンツによって描かれた²⁷。(図 27) やや縦長の長方形に、花でできたタペストリーのような装飾が二つ垂れ下がっている。その二つの装飾の間には、この挿絵のタイトルである、„FRÜHLINGSTREIBEN (春の楽しみ)“と書いてある。白い花をつけた木の下には、裸の女性たちが横並びで手を繋ぎながら踊っている様子が描かれている。それは木の向こう側にも同様のものが見られ、所々に手を繋がずに一人で両手を広げ踊っている女性もいる。人々が輪になって踊るというモチーフは、後にマティスやホドラーも扱うように、世紀末絵画に度々登場する。レンツ自身もこのモチーフを何度も描いており、《ひとつの世界》²⁸、《春の歌》(1913 年)²⁹と、象徴主義的なタッチでこのモチーフを描いている。

(図 28) 特筆すべきは、人と白い花以外の要素の描写である。女性たちの背景に目を向けると、さまざまな角度で描かれた、非常に細かく短い線のまとまりが、隙間なく敷き詰め

学校で、ジャン＝レオン・ジェローム(Jean-Léon Gérôme 1824-1904)らに学び、商業美術の仕事やセーブル陶器のデザインもした。1886 年にプラハに移ると、国民劇場などの公共施設の装飾画家として有名になり、ウィーンのバークシアターの天井画も手がけた。1894 年には、有力な建築家ヨーゼフ・ハラフカ(Josef Hlávka 1831-1908)の推薦でプラハ芸術アカデミーの教授となる。

²⁷ マキシミリアン・レンツ (Maximilian Lenz 1860-1948): ウィーンの画家、グラフィックデザイナー、レリーフ彫刻家。ウィーン芸術工芸学校で学んだ後、ウィーン美術アカデミーでカール・ヴェルツィンガーとクリスティアン・グリーベンケル(Christian Griepenkerl 1839-1916)に師事した。その後、キュンストラーハウスのメンバーとなった。1890 年代初めは南米で過ごし、ブエノスアイレスの紙幣をデザインした。1897 年にキュンストラーハウスを脱退し、ウィーン分離派の創設メンバーに加わった。初めて分離派展に出展した作品は高い評価を得た。1903 年から翌年の冬にかけて、クリムトとイタリアのラヴェンナを訪れ、そこで見た黄金のモザイク作品から影響を受ける。レンツは同派の中で、最初の 10 年はラファエル前派の影響を受けていたが、1910 年以降は自然主義に傾倒する。

²⁸ 1899 年、ブダペスト国立西洋美術館所蔵。

²⁹ 1913 年、所蔵先不明。

られていることがわかる。また木の幹も同様に、クロスハッチングによって木の質感まで表現されている。細密な線で描かれた背景によって、簡素な線で描かれた女性たち、白い花が強調され、このモチーフの異質さがより一層際立っている。Ver Sacrum が、春に生まれた全ての生き物を神聖な捧げものとして神に捧げたという古代イタリアの儀式に由来していることから、まさにその儀式を象徴する挿絵であると考えられる。

<第 22 頁>

テキストの内容は前のページと繋がっているが、ここで 1 ページ白紙が挟まれている。ところが、ただの白紙ではなく、画面左下にはヴォイチェフ・ヒナイスによって二匹の猫と蝋燭の絵が描かれている。(図 29) この雑誌が単なる美術雑誌という枠に収まらないのは、こうした部分にある。彼らにとって無駄なページは 1 ページもなく、読者に一息つかせる間もなく、随所に作家たちが各々のこだわりが詰め込まれている。そして、紙面の中では小さなスペースを占める挿絵にもかかわらず、挿絵の右側にはヒナイスの名前が記載されているのは、この挿絵が作家の立派な作品であることの証左である。

<第 23 頁>

この紙面においては、グスタフ・クリムトによって描かれた正方形の挿絵が、画面の大半を占めている。(図 30) 画面に対して横向きに置かれた肘掛け椅子に深く腰を下ろし、目をつむった女性が描かれたこの作品は、鉛筆のみで仕上げられている。女性は黒い衣服を身にまとい、手を体の前に置きながら、横向きの姿で椅子に腰掛けている。右上から左下に向かう対角線の方向で引かれた淡い鉛筆の線は人物のシルエットを淡い明暗の調子で浮かび上がらせている。クリムトの絵画の特徴の一つに、写実的な顔に対して、その他の要素は抽象的、平面的であることがあげられるが、この絵はまさにそれが当てはまっている。女性の表情を見ると、目、鼻、口がはっきりと描かれており、陰影もつけられている。しかし身体を見ると、どこからが腕なのか境目はなく、かろうじて手と判断したそれは、指がなく白く薄い楕円で表現されている。黒い衣服は裾にいくにつれて線の密度が低くなり、次第に背景と同化し、足元の描写は曖昧である。クリムトとホイッスラー

(James Abbott McNeil Whistler 1834-1903) の類似性はこれまでも度々言及されてきたが、椅子に腰をかけて物思いにふけている女性という構図はホイッスラーの代表作の一つ《母の肖像》(図 31) を彷彿とさせ、ここでもホイッスラーの影響を見てとることができる³⁰。そして、女性と椅子の境界をはっきりと分けない描き方は、わずか 2 年後に描かれる《マリー・ヘンネベルクの肖像》³¹にも同様のものが見られる。(図 32) 低い位置にある腰や手の向こう側にある四角く張り出た部分は身体の構造的にも違和感を覚える表現で

³⁰ 1871 年、オルセー美術館所蔵。

³¹ 1901-1902 年、モーリッツブルク・ハレ美術館所蔵。

ある。こうした平面性を強調した作品は、《ユディト》³²、《アデーレ・ブロッホ＝パウアーの肖像》³³など 1900 年代以降の油彩画で多く見られる。このように、クリムトが後に発表する数々の革新的な描写やモチーフは、1898 年の段階でその片鱗がすでに表れていたということがわかる。

続く 24 ページでは当時開催されていた展覧会について批評している。ここではミュンヘン分離派の創始者であり、世紀末ミュンヘンで一大センセーションを巻き起こしたフランツ・フォン・シュトゥック³⁴とドイツ印象派の代表的作家であったマックス・スレフォークト³⁵という二人の天才が参加した展覧会を比較例に、キュンストラーハウスが開催する展覧会がいかに低次元のものであるかを揶揄している³⁶。

³² 1901 年、オーストリア絵画館所蔵。

³³ 1907 年、ノイエ・ギャラリー、ニューヨーク所蔵。

³⁴ フランツ・リッター・フォン・シュトゥック (Franz Ritter von Stuck 1863-1928): ドイツの画家、版画家、彫刻家、建築家。1882 年にミュンヘンの工芸学校および美術アカデミーにて学び、ミュンヘンに定住して画家として活動した。特に神話を題材とした寓意画や宗教画、肖像画など象徴主義の作品で知られる。1892 年にはミュンヘン分離派の共同創始者として活躍し、同年、初の彫刻作品《アスリート》を制作した。代表作《罪》(1893 年)は彼の名声を高め、以降、彼はミュンヘンの芸術界で重要な存在となった。1895 年にミュンヘン美術院の教授に就任し、1906 年にはバイエルン王冠勲章を受けて「リッター」の称号を得た。社交界の中心人物であり、多分野での活躍によって「芸術家の王」と呼ばれた。

³⁵ マックス・スレフォークト (Max Slevogt 1868-1932): ドイツの画家、グラフィックデザイナー。「ドイツ印象派三巨匠」の一人とされ、ロヴィス・コリンツ (Lovis Corinth 1858-1925)、マックス・リーバーマン (Max Lieberman 1847-1935) と並んでその名が挙げられる。1885 年から 1889 年の間、ミュンヘン美術院で学んだ後、1890 年代にはバリに渡り、印象派の影響を受けるようになる。とりわけ風景画や舞台の場面を題材にした作品が多く、鮮やかな色彩と光の表現に秀で、動感的筆致で自然を描き出す手法が特徴である。1896 年にはドイツの風刺画『ジンプリチスムス (Simplicissimus)』やミュンヘンの絵入雑誌『ユーゲント (Jugend)』に挿絵を描き、翌年ウィーンで初めて個展を開いた。1901 年には、ベルリンに移り「ベルリン分離派」のメンバーに加わった。

³⁶ 24 頁、ダブルコラム左側 1～25 行目、右側 1～8 行目を参照のこと。前半はシュトゥックとスレフォークトの二人を賛辞する内容が書かれており、それに対し後半はキュンストラーハウスが開催した展覧会を酷評する内容が書かれている。Im December gab Professor Stuck den Wienern Gelegenheit, ihn in einer Collectiv-Ausstellung bei Miethke kennen zu lernen. Nachdem unser Publicum mit einer noch schwerer verdaulichen Kost -die Slevogt-Ausstellung in der Gartenbaugesellschaft- Bekanntschaft gemacht hatte, liess es selbst einen Stuck schon mit einem unverkennbaren Seufzer der Erleichterung über sich ergehen. Der Übermensch ist ihnen

<第 24 頁>

画面上部にはルドルフ・パッヒャーによって、恐竜のような生物が展示されている様子が描かれている。(図 33) 頭部は恐竜であるが、足元を見ると水かきがついており、おそらく 10 ページの下部に登場した生き物と同一のものと考えられる。クレーンのようなもので口は開かれ、身体は木製の台の上に乘せられており、絵の左側には、この巨大な生き物を見るために足を止める市民の姿が見える。注目すべきはその展示場所である。背景をよく見るとテントのような放射状の幕が見え、この場所が室内であることがわかる。それは前述したように、芸術を室内の限られた空間に閉じ込め、外に出ようとしにくいキュンストラーハウスを架空の生き物で表し、彼らの好きな室内に展示しているという皮肉と捉えることもできるだろう。テキスト冒頭にはモーザーによって描かれたイニシャルが配され

allerdings noch etwas unangenehm kräftig, aber sie geben sich wenigstens redliche Mühe, ihm zu folgen. Jeder Hansnarr hat heute gelernt, des Übermenschen Räuspern und Spucken zu copieren, und spielt ihn aus, wenn er im Kreise holder Weiblichkeit den Eroberer markiert: was Wunder, wenn's die Leute gruselt, tritt ihnen einmal ein Vollmensch wie Stuck wirklich übermenschlich entgegen. 12 月に、シュトゥック教授はウィーンの人々に対し、ミートケ画廊の個展を通じて自身の作品に触れる機会を提供した。我々観衆が、より消化しがたい「庭園協会でのスレーヴォクト展」との出会いを経験した後、シュトゥックの作品については明らかに安堵のため息を漏らしながら受け入れる様子が見られた。超人という存在は、彼らにとってまだいささか不快なほど強烈である。しかし、少なくとも彼らは誠実にその後を追おうと努力している。今日ではどんな愚か者でも、超人の咳払いや唾を吐く仕草を真似る術を覚え、愛らしい女性たちの前で征服者を気取って演じている。そんな中、もし本物の完全な人間が、シュトゥックのように真に超人的な姿で彼らの前に現れたならば、彼らがぞっとするのも無理はない。

Was ist ist im Künstlerhaus nach der Jahres-Ausstellung in diesem Herbst gezeigt worden? Werestschagin =das sagt genug. Wenn damit er reicht werden sollte, dass der künstlerische Rückgang in den Arbeiten des Malers deutlich vor Augen geführt wurde, so war allerdings der Zweck erreicht; denn Kritik wie Künstler, ja selbst unser nur zu geduldiges Publicum, haben diese neuesten Arbeiten ziemlich übereinstimmend abgelehnt und Werestschagin feierte höchstens in seinem erläuternden „Catalogue raisonné“ einen mehr wie zweifelhaften Triumph als geschickter Causeur. この秋の年次展覧会の後、芸術家の家 (Künstlerhaus) で何が展示されたのか? ヴェレシチャーギン—これだけで十分だろう。それによって、画家の作品における芸術的な衰退がはっきりと示されることを目的としていたのなら、その目的は確かに達成されたと言える。批評家も芸術家も、そしてあまりに忍耐強い我々の観衆でさえも、これら最新の作品をほぼ一致して否定したからだ。ヴェレシチャーギンは、彼の解説付きの「カタログ・レゾネ (Catalogue raisonné)」において、巧妙なおしゃべり好き (Causeur) として、せいぜい疑わしい栄光を得たに過ぎない。(筆者試訳)

ている。そこにはIの文字に肘を掛けて立っている男性が描かれている。均整のとれたプロポーションで右手は腰、左手は頭の後ろに置かれている。顔は陰影がはっきりとしており、小さな挿絵ながら、遠くからでも表情がよくわかる。背景の木は、葉が生い茂り、その一枚一枚が丁寧に明瞭に描かれている。外枠はないが、きちんと整列した葉によって見えない外枠が造られている。画面下部中央、ヨーゼフ・ホフマンによって描かれた装飾が、ダブルコラムに大きく侵入している。雑誌『ヴェル・サクルム』の装飾の特徴として、複雑に見える装飾も、よく見ると一定のパターンを形成していることがあげられる。この場合も大まかに見ると、下向きのコの字と、上向きのコの字のパーツが上下に交互に配置され、そこに植物の蕾のようなパーツが組み合わさっている。

続く 25 ページでは、冒頭部分のテキストのみが前ページと内容が繋がっており、次の段落に記された„LIBER SPÄT ALS NIE!“のタイトルから新しいテキストが始まっている。ここでは、ウィーンの芸術・デザインがイギリスやアメリカに比べて大きく遅れをとっていることを言及しながら、遅れてでも良いから他国の模倣ではなく、ウィーン独自のデザインというものを作りあげようと提唱している³⁷。

<第 25 頁>

画面上部にはヨーゼフ・マリア・オルブリットによって描かれた、下向きに花をつけた植物のパターンがダブルコラムの文字幅いっぱいに配置されている。(図 34) それはシンプルなモチーフでありながら、花、茎、葉がS字を描くように湾曲し、パターンとして複雑に見えるようなデザインになっている。ダブルコラム右側、見出しのLのイニシャルは、コロマン・モーザーによってミュシャの挿絵を彷彿とさせる女性の頭部が描かれている。彩色せずに、線描のみで描くことによって、生き生きとした髪の毛の動きが表現されている。ここまで、イニシャルデザインは女性と植物がセットで描かれるのが鉄則であったが、ここでは女性と植物が一体化している。前頭には、髪の毛の複雑な動きによってバラの花が形成され、とりわけ主張しすぎることなく控えめに溶け込んでいる。またバラの花から

³⁷ 25頁、ダブルコラム左側20～41行目を参照のこと。Die Hauptsache kommt noch! Nicht mehr nachmachen, selbst erfinden, selbst machen, das ist die Lehre, die wir aus dieser Anregung nehmen. „Besinne dich selbst“, lautet nun der Wahlspruch.……Von England und Amerika wollen wir uns gerne zeigen lassen, wie man selbständig wird, wie man von innen herausarbeitet, wie man sich einen STIL schafft. Dann aber heisst's auch bei uns: „HILF DIR SELBST!“ 肝心なことはこれからだ！もう模倣するのではなく、自分で発明し、自分で創り出すこと。それが私たちがこの刺激から学ぶべき教訓だ。「自分自身を見つめよ」これが今や合言葉となる。イギリスやアメリカから、どのように自立し、どのように内側から仕事をし、どのようにスタイルを作るのか、その方法を喜んで学びたい。そしてその後は、私たちもこう言うのだ：「自分で創り上げる！」(筆者試訳)

伸びる毛先は、明らかに髪の毛の柔らかな質感ではなく、木の枝のような硬さを持っている。白抜きされたLの文字は、細い縁取りが施されており、それはそのまま挿絵の正方形の外枠に繋がっている。挿絵を右上から左下へ対角線で分けて見たとき、左側にモチーフが偏っており、右側は大きく余白を残している。画面下部中央、ダブルコラムに大きく食い込む形で、やや横長の長方形の挿絵がコロマン・モーザーによって描かれている。ここまでの紙面の使い方では、この位置の装飾は基本的にテキストの行末に合わせて配置されていた。しかし今回は上のイニシャル装飾が幅を取っている関係で、やや下に飛び出す配置になっている。挿絵の右上に、„DREI TOE(Ö)PFE FUE(Ü)R BLUMEN (花のための3つの器)“と書かれている通り、大きさも高さも異なる3種の器にはそれぞれ花が活けられている。左の鉢は、縦に細長く、下の方がやや広い台形になっている。口の部分に3本のラインが入っており、絵付けはなく極めてシンプルなデザインである。その代わりに、鉢の右側上部に同じ形で、非常に小さいサイズの鉢が紐で括られており、3本の紐がアクセントになっている。活けられた花は一つ一つ描かれることなく、全体の輪郭線のみで構成されている。上に伸びていく花の行き先に注目すると、外枠に接している部分は枠線が描かれておらず、まるで挿絵の外まで突き破っているように見える。そして、紐で括られた小さい鉢にも同様に花が活けられている。中央の甕は、下方に蕾をつけた大ぶりの植物が絵付けされている。3つの器の中で一番高さが低いぶん、横方向の長さを強調するように水草を活けることでバランスを取っている。最も高さのある右の壺は、水流を表した黒と白の紋様の中で鯉が泳いでいる。水流の隙間を縫いながら伸びる茎は、壺の上方に空いた穴から花を咲かせている。どこまでが絵付けで、どこからが実際の花なのか分からないユニークなデザインは挿絵だからこそできるデザインと言えるだろう。

続く26ページには、„ZEITSCHRIFTEN“とあるように、ドイツで新しく出版された3つを含む他の美術雑誌について紹介されている。それは、同時代との繋がりを持つことを強く望んだウィーン分離派が、いかに他国で起きている芸術の流行に対してアンテナを高く持っていたかが伺える³⁸。

³⁸ ドイツで装飾美術と工芸美術をテーマにした新刊として以下の三誌がメインで取り上げられている：アレクサンダー・コッホ（ダルムシュタット）『DEUTSCHE KUNST UND DECORATION』、H.ブルックマン（ミュンヘン）、J.マイヤー＝グレーフェ（パリ）

『DECORATIVE KUNST』、バイエルン美術工芸連盟『KUNST UND HANDWERK』。これら三誌はいずれも、理想的な目標に支えられながら、客観的かつ刺激的方法で芸術における改革的な傾向を追求している。他にも『THE STUDIO』（ロンドン）、また内容は取り上げられていないが、広く普及されるべき芸術専門誌として『MAKARTBOUQUET UND BLUMENSTRAUSS』、『ZWECKE UND ZIELE DES DILETTANTISM』、『BLUMEN UND WILDE BLUMEN』が名前のみ紹介されている。

<第 26 頁>

画面上部にはコロマン・モーザーによる装飾がシンメトリーに配置されている。(図 35) 頭部のみの女性は、ウィーン分離派会館の正面入口上部に飾られたゴルゴン三姉妹の顔を彷彿とさせる。(図 36) 女性のこめかみあたりからは茎が伸び、そこから楓の葉のような植物が生えている。左右に伸びる植物には女性の長い髪が絡みついており、女性自身が植物と化している。顔のすぐ下には„MK“のモノグラムが入っている。テキストは上半分がダブルコラムで下半分がシングルコラムにという特殊な画面構成になっており、シングルコラムの左右に空いたスペースには、レオ・カインラドルによって描かれた縦長の 2 つの挿絵が配置されている³⁹。左側は胸元の空いたドレスと華やかな宝飾品で飾られた女性が描かれている。背景の空は白く、何も描かれていないのに対して、足元には輪郭線のみで描かれた白抜きの装飾的な花で埋め尽くされている。縦長のサイズも相まって、タロットカードの絵柄のような印象を受ける。テキストを挟んだ右側には、二輪の花が描かれている。抽象化され、画面を断ち切ったモティーフ、中心をあえて外し、余白を生かした画面構成はジャポニズムの影響を受けている。この挿絵に描かれている花はおそらくアイリスであり、日本でもヨーロッパでも絵の題材として重宝されてきた。日本では花菖蒲、燕子花と呼ばれることが多く、尾形光琳《燕子花図屏風》⁴⁰や歌川広重《名所江戸百景 堀切の花菖蒲》⁴¹が有名である。ヨーロッパでも古くから親しまれていた花でありデューラー、セザンヌ、ゴッホもこのモティーフを描いた絵を多く残している。水辺から真っ直ぐ伸びた茎と画面からはみ出た葉の描き方はまさに広重の構図を彷彿とさせる。(図 37) また画面の周りに黒い枠を残しているのも浮世絵風である。下の黒枠には、„GRÜSSE vom WÖRTHERRSEE (ヴェルター湖からのあいさつ)“と描かれており、挿絵の左下には„LK“のモノグラムが入っている。画面中央下部には、モーザーによる小さな正方形の装飾が施されている。そこには、黒地に白でこの絵が描かれている。左にある小さなきこのに対して、右の大きな 2 つのきこのは傘の裏側の繊維まで写実的に描写されている。いずれの挿絵もテキストの内容とは関係ない。

創刊号のテキストとしては最後にあたる 27 ページは、„MITTHEILUNGEN DER VEREINIGUNG BILDENDER KÜNSTLER ÖSTERREICHS.“とあるようにオーストリア造形芸術家協会の会員になるための要項と、運営側の諸規定について書かれている。

³⁹ レオ・カインラドル (Leo Kainradl 1872-1943): オーストリアの画家、グラフィックデザイナー。ウィーン美術アカデミーで学び、クリスティアン・グリペンカールに師事した。1890 年代には、ホフマン、モーザー、オルブリッヒらと「7 人クラブ (Siebener Klub)」に所属しており、そのまま分離派の設立メンバーとなった。ポスター、イラストレーション、建築装飾などその活動は多岐にわたり、アール・ヌーヴォーと表現主義の影響を受けた作品で知られる。

⁴⁰ 日本・江戸時代 18 世紀、根津美術館所蔵。

⁴¹ 1857 年、東京国立博物館所蔵。

<第 27 頁>

ダブルコラムを分裂するように、配置された T 字の装飾はコロマン・モーザーによって描かれた。(図 38) 完全に枠が消失し、ここまで分析してきた中で最も自由度が高い装飾を、テキスト最後のページに配置した点に大きな特徴がある。植物の蔓のような黒い線は、上部だけシンメトリーを保っており、下部にいくにつれてシンメトリーを崩し、自由な動きを見せている。蔓の自由な動きを目で追うと、一番下に „MK“ のモノグラムが隠れているのも遊び心に溢れている。そして 1 ページのシンボルで見た 3 つの石碑の装飾がここでも確認できる。金地の石碑に黒で平面的な花が描かれており、1 ページ同様に二つ、下に一つの逆三角形を構成している。テキストの最初と最後に 3 つの装飾を配置することで、改めてこの美術雑誌のテーマが総合芸術であることを念押ししている。

<第 28 頁>

28 ページは、ウィーン分離派の会員名簿が正会員と通信会員に分けて、アルファベット順に記載されている。(図 39) 会員の出身を見るとウィーンに在住するメンバーだけでなく、クラカフ (ポーランド)、プラハ (チェコ)、レンベルク (ウクライナ)、ボルツァーノ (イタリア) といったさまざまな都市から参加していることがわかる。通信会員にはミュンヘンのフランツ・フォン・シュトゥック (Franz von Stuck 1863-1928)、ベルリンのマックス・リーバーマン (Max Liebermann 1847-1935) と三大分離派の創立者がおり、他にもパリのオーギュスト・ロダン (Auguste Rodin 1840-1917)、ロンドンのウォルター・クレイ (Walter Crane 1845-1915) など錚々たるメンバーが名を連ねている。画面下部には、ヨーゼフ・ホフマンによる装飾が施されている。やはりユーゲント・シュティールの様式が見られ、左右に伸びる植物の蔓のようなものは交互に隙間をくぐり抜けるように絡み合っている。創刊号においてホフマンの欄外装飾は正方形や長方形のブローチを彷彿とさせるデザインが多かったが、この装飾は金銀細工の髪飾りのような印象を受ける。中央やや右の隙間には、 „HJ“ のモノグラムが入っている。色味がややわかりにくい、 „ORDENTLICHE MITGLIEDER“ と „CORRESPONDIERENDE MITGLIEDER“、そして欄外装飾の下に書かれたホフマンの名前の文字のみ青色が使用されておりアクセントを与えている。

<第 29 頁>

テキストはなく、アドルフ・ビュームによるリトグラフのみで構成されている。(図 40) 挿絵下部の欄外には、 „DER BACH DER THRÄNEN (涙の小川)“ というタイトルが書かれている。画面前方にはうずくまり首が垂れた二人の女性が描かれている。その表情は長い髪によって確認できないが、悲壮感や絶望感のようなものが見て取れる。女性によってつくられた涙の小川は後方へと見えなくなるまで続いている。木は幹から樹冠にかけて一筆

書きしたような線で表現主義的に描かれている。女性の髪や身体、地面は、勢いのある先細りの筆致で素早く描かれており、水の流れや空気感が表現されている。画面左下には、„AB“のモノグラムが入っている。ここまで見てきた挿絵や装飾は白黒、あるいは淡い色で統一されており、強めの色は部分的に使用されるにとどまっていた。しかし、このページは黒とグレーがかかった青緑の2色だけで構成され、鮮やかさはないものの強烈なインパクトを残している。テキストが掲載されているのは26ページが最後であり、次のページは要項と会員名簿であるため、この挿絵は前後の内容と一切関連がなく、号の終盤に唐突に挿し込まれていることがわかる。

<第30頁>

創刊号最後のページには、ウィーン分離派の活動拠点となる美術展示棟、後の分離派会館の建設について以下のように書かれている。(図41)

「1897年11月17日、ウィーン市議会の決議によって、教会の純粋な芸術的目的を認め、美術展示棟を建設するために、アカデミーに近いウィーンツァイレ沿いの絶好な場所を許可した。協会の展示棟の建設は、季節が許し次第すぐに開催され、できるだけ早く完成する予定である。協会のメンバーである建築家ヨーゼフ・マリア・オルブリッヒがこの仕事に任命された。同協会の最初の展示会は3月末に開催される予定だが、それまでに建設予定の展示棟が完成しないため、Wien, I. Parkring 12にある特設展示棟⁴²で開催される。⁴³」

⁴² Gartenbaugebäude (造園協会ホール)のことを指している。1864年12月24日に建設され、多くの著名な協会によって夜のイベント、ダンス会場、園芸のさまざまな展示目的に使用された。分離派会館の建設が終わるまでの臨時施設ではあったが、分離派の新しい展示手法を披露する施設としては不十分であった。1950年代に徐々に取り壊されていった。

⁴³ In Würdigung der rein künstlerischen Ziele der Vereinigung wurde derselben seitens der Gemeindevertretung in Wien, laut Beschluss vom 17. November 1897, ein an der künftigen Wienzeile bei der Akademie gelegener, vortrefflich geeigneter Platz zur Errichtung eines Kunst-Ausstellungsgebäudes überlassen. Der Bau des Ausstellungsgebäudes der Vereinigung wird, sobald es die Jahreszeit gestattet, in Angriff genommen und mit thunlichster Beschleunigung durchgeführt werden. Mit der Planverfassung wurde das Vereinigungsmitglied, Architekt J. M. Olbrich, betraut. Die erste Ausstellung der Vereinigung wird Ende März eröffnet werden und findet, da bis dahin das zu errichtende Ausstellungsgebäude nicht fertiggestellt werden kann, in dem zu diesem Zwecke eigens adaptierten Ausstellungsgebäude, Wien, I. Parkring 12, statt.

上記の文が、短いダブルコラムとシングルコラムの形式で配置されている。シングルコラムの下にある„FINIS“の文字が書かれた装飾はヨーゼフ・ホフマンによるものである。文字の周りを一度四角い枠で囲ってから、シンメトリーでブローチのようなデザインの枠で囲っている。装飾の右下には、„HJ“のモノグラムが入っている。画面右下には、ヨーゼフ・エンゲルハルトによる男性の後ろ姿が描かれている。ポーラーハットを被ったスーツ姿の男性は、コートを着て今まさに出かけようとしている。新たな活動拠点を獲得、ウィーン分離派として本格的に活動が始動していく彼らの「出発」を暗示させる。

<奥付け>

30 ページと裏表紙裏の間に位置する奥付けは、通常のページの2分の1ほどの横幅であり、この形式がとられているのは創刊号だけである。(図 42) 表には、7 ページでも確認した、八角形に収められた男女の顔の挿絵が再度掲載されているが、ここでは線描バージョンに描き変えられ、正方形の枠に入れられている。挿絵の下部にある短いテキストには以下のことが書かれている。

「この豊かな図版の美術雑誌は、オーストリアを独立した芸術的要素として紹介する最初の試みである。Ver Sacrum は、芸術的生活と芸術的自立を刺激し、促進し、広めるために市民の芸術的感覚に訴えるものである。協会のメンバーはその絵画的な部分に貢献している。」⁴⁴⁾ (筆者試訳)

裏には、見返しにもあるように『ヴェル・サクルム』の基本的な書誌情報が改めて掲載されている。(図 43)

<裏表紙裏>

裏表紙の裏にあたるこのページには、『ヴェル・サクルム』の制作に携わった会社の情報が掲載されている。(図 44) 画面左上部には、コロマン・モーザーによって描かれた装飾が配されている。「技」を意味する„ARS“の文字がハート型の枠に囲まれ、そこから茎が真っ直ぐに伸びている。茎の先端には、菱形に収められた女性の顔と二輪の花が咲いている。それは芸術の成長、すなわちモダンの開花を象徴している。紙面の左下にもモーザーによる装飾が上下に配置されている。いずれも従来の伝統的な模様には見られない、工芸品から着想を得たような、全く新しいパターンを形成している。紙面の右側にはヨーゼ

⁴⁴⁾ In dieser reich illustrierten Kunstzeitschrift wird zum ersten Male der Versuch gemacht, Österreich als selbständigen künstlerischen Factor erscheinen zu lassen. Ver Sacrum ist ein Appell an den Kunstsinne der Bevölkerung zur Anregung, Förderung und Verbreitung künstlerischen Lebens und künstlerischer Selbständigkeit. Als Mitarbeiter beteiligen sich die Mitglieder der Vereinigung an dem bildlichen Teil von Wenden.

フ・ホフマンによる四角形の装飾が施されている。ここまで見てきたホフマンの装飾は宝飾デザインを思わせるものが大半であったが、ここでは服飾デザインを思わせるデザインがとられている。黒く末の方がしだいに広がった形と、白く細いラインによる飾りがドレスモチーフとしているように見える。

<裏表紙>

アルフレッド・ローラーによって描かれた裏表紙には、1 ページでも確認した、下の一辺がわずかに丸みを帯びた石碑のような装飾が3箇所施されている。(図 45) ページの随所に登場した、絵画・建築・彫刻を意味する「3」というモチーフを再度裏表紙に載せることで、この美術雑誌のテーマが総合芸術であることを最後まで強調している。

おわりに

本稿は、ウィーン分離派の機関紙である『ヴェル・サクルム』の創刊号に焦点を当て、そこに描かれた挿絵や装飾の一つ一つを美術作品としてディスクリプションすることで、ウィーン分離派が志向した総合芸術が紙面にどのような形で表れているのかを分析した。

『ヴェル・サクルム』の最大の特徴は、挿絵や装飾の一つ一つに作家の名前が記載されている点である。それは紙面を大きく占める挿絵だけでなく、欄外装飾やイニシャル、そして白紙のページの隅に描かれた小さな挿絵に対しても同様に記載されており⁴⁵、装飾に大きな比重を置くことで、一つの作品として見られることを望んでいた。

一方画面構成は、大部分において伝統的な要素を残している。『ヴェル・サクルム』は1898年から1903年の6年の間で、テキストの体裁や挿絵の傾向が変化し、より前衛的なスタイルへと移行していくが、創刊号においては、ページの大半がダブルコラムの形式とその文字幅に合わせた挿絵・装飾によって構成されている。初代名誉会長に保守的なルドルフ・アルトを据え、創刊号で彼の紹介に5ページを費やしたことから、本協会は「分離派」を謳いながら、初期の活動においてはまだ保守的な様式と姿勢をとっていたことが伺える⁴⁶。

一方で、雑誌のほぼ正方形という形式の限られた空間の中に挿絵とテキストを収めるという「制約」を設けることによって、芸術家たちの自由な創造を促す効果もあった。ユーゲン・ト・シュティールの特徴である、植物の枝や蔓を思わせる曲線の流れは、「制約」を守りながら最大限に画面にバリエーションを与えるために最適なモチーフであった⁴⁷。テキストの内容は、序盤はウィーン分離派の設立理念を繰り返し主張している。しかし終盤には、当時開催された展覧会の批評やドイツで新しく出版された美術雑誌の内容紹介など時事的な内容も多く含まれていた⁴⁸。また、ルドルフ・バツヒャーがオーストリア芸術家同盟を巨大な架空生物で表したように、風刺雑誌としての側面も持ち併せていた⁴⁹。全体を通して一般市民向けの内容ではなく、会員を喚起し刺激を与えることを目的としていたと言えるだろう⁵⁰。続いてテキストと挿絵の関連性については、基本的にはないと考えるのが妥当であろう。実際にテキストの内容と挿絵に直接的な関係があるのは14ページのルドルフ・アルトの肖像画だけである。しかし、『Ver Sacrum』の由来が語られたページには、ウィーン分離派の若い精神を象徴した少女の挿絵が充てられ⁵¹、芸術を売るためではなく芸術家であるため

⁴⁵ 2頁、5頁、22頁を参照のこと。

⁴⁶ 14～18頁を参照のこと。

⁴⁷ 5頁、15頁、17頁を参照のこと。

⁴⁸ 24頁、26頁を参照のこと。

⁴⁹ 10頁、24頁を参照のこと。

⁵⁰ 『Ver Sacrum』, Jg. 3, 1900, Heft 1でも語られる。

⁵¹ 1頁を参照のこと。

【図版】

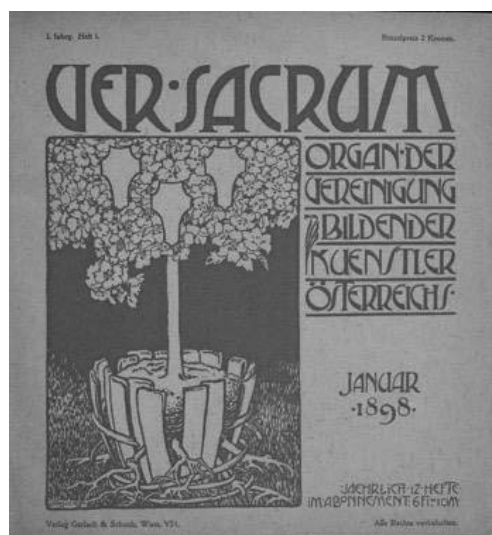


図 1

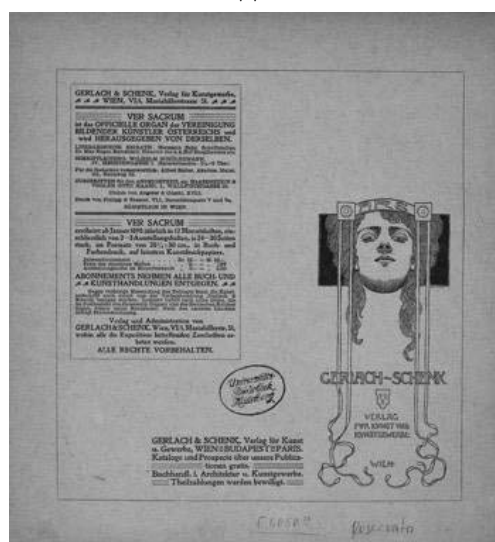


図 2



图 3



图 4

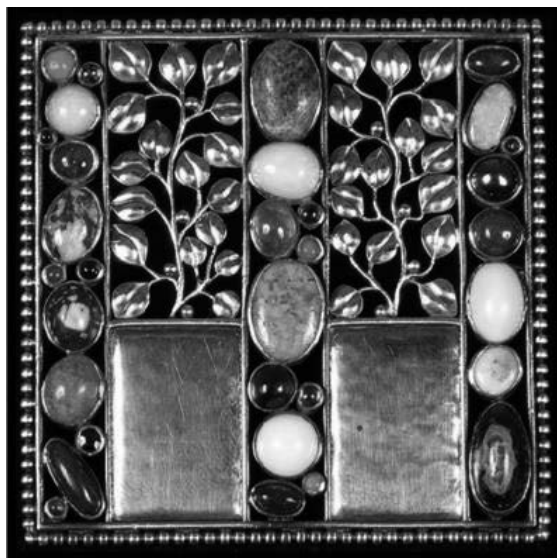


图 5



图 6

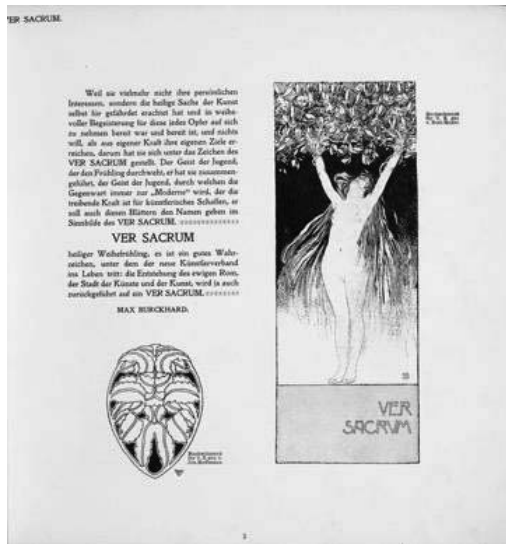


图 7



图 8



WESHALB WIR EINE ZEIT- SCHRIFT HERAUSGEBEN?

THE. 1. 2.



ist der ganze Fortschritt
ist schon der letzte
Krieg, von London bis
München, von Paris bis
Petersburg. Nur ein
Spielmann ist stiller Be-
schaulichkeit, in „ver-
schlungen“ Schwingen ge-
blieben in seinen Geistes
beim alten Hauch. Der
belebende Frühlings-
stern, der eben erst die Kunst beschleunigt,
so dass es wie ein tiefes Aufatmen durch die Ge-
meinschaft ging, der die geistige Atmosphäre mit dem
belebenden Regen des neuen Geistes, mit dem
Blitz der Erleuchtung und den Donner der Ver-
ständigung durchdringt, so der allerersten Lebens-
bewegung, Hoffnung, Thätigkeit und Über-
sichung treibt, so nur bis nach Wien kam, er
nicht, nur hier blieb alles ruhig.
Und doch wie es nicht die Ruhe des Grades.
Auch hier gab es ein tiefes Seufzen, ein Abm-
kommendes Langweilen, Kummer und Schicksale,
die über das Weichbild der Stadt hinüberziehen
zogen, bis hin zu den Felsen von etwas Anderem,
Neuem, Zeitgemäßen, regten hier an und liest
an, und so ging es bald von der Flut des
des Meeres. Vielleicht gibt's doch noch etwas in-

sen des Kabinettens in an Ende sogar eine
moderne Kunst!
Was zum Glück, was der bürgerliche Druck, der
auf den Gemüthern lastet, endlich zu einem en-
scheidenden Schritt innerhalb der Kunstwelt
führte, das zu wunderbar ist hier soll nicht
die Or. Wohl aber laßt die Herausgabe dieser
Zeitschrift eine Begründung. Wir wollen sie ver-
suchen, soweit die Erlaubnis einer künstlerischen
Untersuchung in Worten gegeben werden kann.
Die bismarckische Thatsache, dass Oester-
reich kein einziges, auf wahren Verstand be-
richtetes, neuen bismarckischen Reformen an-
gepaßtes, bismarckisches Kunstwerk besitzt, macht
es bisher den Künstlern unmöglich, ihre Kunst
hinsichtlich in unserer Kunst zu tragen. Denn
soll durch diese Zeitschrift abgeholfen werden.
So soll zum mindesten Österreich dem Aus-
land gegenüber als selbständige künstlerischen
Form erscheinen lassen, im Gegensatz zu der
bismarckischen, bismarckischen Behandlung, der es
in dieser Hinsicht fast überall begehrt. Diese
Zeitschrift soll als Organ der Verengung bilden
die Kunst Österreichs, ein Anstoß zu den Kunst-
sinn der Bevölkerung sein, zur Aneignung, For-
derung und Verfeinerung künstlerischen Lebens
und künstlerischen Selbstthätigkeit.
Wir wollen demnach unsere Zeitschriften, den
starken Bruchstein und allen Ungeheueren
den Krieg erklären, und rechnen dabei auf die that-
kräftige Unterstützung aller Kunst, welche die
Kunst als eine hohe Civilisation aufbauen und
aufbauen helfen, dass es eine von den größten
sicherlichen Aufgaben civilisierter Nationen ist.

9

Wir wollen aber keine langatmigen Programmen-
misch machen. Auch in diesem zeitlichen Auf-
satz nicht. Was im Einzelnen zu behandeln ist,
wird am geeigneten Stelle besprochen. Gerade und
konditionen ist schon genug. Hier gibt es Thesen.

Wir brauchen daher in erster Linie die noth-
wendigen Kräfte der Zeitung und Verneinung.
Auf welchem Untergrund kann man nicht bauen,
wenn Wien nicht in alle Schläge kommt. Denn
also, wenn der Boden vorbereitet, gerodet und
gerodet ist, brauchen wir die Macht der gegen-
ständlichen Sinne, der schaffenden Arbeit, die
Kraft der Schaffens und des Erhaltens. Al-
lerding hat diese, wie sehr schaffende Thätigkeit,
die Wegweisung des Hinderlichen zur Voraus-
setzung; aber umzingelt ist es, zu bekämpfen, dass
die heutige Kunst demselben Tendenzen verfüge,
Form und Farbe aufbauen, keine Achtung vor der
Vergangenheit habe und die Umwälzung aller Be-
schaffenheiten. Die Kunst will überhaupt nicht
verloren. Schaffen will sie, jede Kunst ist ihrem
innersten Wesen nach schaffend, nicht nieder-
setzend. Jede neue Kunstform aber schließt den-
halb die grosse alte Kunst nicht mit kind-
licher Ehrfurcht, sagt sich vor ihnen in nach-
träglicher Bewunderung.

Wie auf der alten Welt, ist in der Gegenwart.
Hauptverdienst haben von alteren jede Weltbewe-
gung begleitet. So beginnt auch die heutige in der
Nur den Zeugn des Königs folgt oder veran-
laßt. Wenn da Helden zum Tode rufen, rufen
sich die Schicksale mit den Linsen. Schuld aber
die Ritter des Kampfes lernen, hier der Lärm
auf und die eigentliche Arbeit beginnt. Von den
Körpern und Schicksaligen nicht man kann nichts
mehr.
ASER ZEIT ZEIT HAT BIR EIGENES
EMPFINDEN. Das Kommen und Gehen
ZEIT zu wachsen, anzuwachsen und zu verbleiben
ist unser Zeit, ist der Hauptgrund, weshalb wir
eine Zeitschrift herausgeben. Und also, die dem
ganzem Zeitgenossen, wenn auch auf an-
deren Wegen, werden wir heute die Hand zum
Reiche.

Wir wollen eine Kunst ohne Fremdenkennung,
aber auch ohne Fremdenkennung und ohne Fremden-
hass. Das ausländische Kunst ist uns anzuzeigen, uns
auf uns selbst zu besinnen; wir wollen sie an-
erkennen, besonders, wenn sie es wert ist, nur
nachmachen wollen wir sie nicht. Wir wollen
aufrichtige Kunst nach Wien ziehen, nicht aus
Künsten, Gebilden und Sonstigen, um die
grosse Masse kunstvergnügender Menschen zu
bilden, damit der schillernde Trich gewirkt
würde, der in sich Menschenkenntnis zeigt, nach
Schönheit und Freiheit der Denkleist und Fühlen.

Und so werden wir uns an auch alle, ohne
Unterschied des Standes und des Vermögens. Wir
kennen keine Unterscheidung zwischen „hoher
Kunst“ und „Kleinkunst“, zwischen Kunst für
die Reichen und Kunst für die Armen. Kunst ist
Allgemeingut.

Denn brauchen wir nicht mit der alten
Geisteslosigkeit österreichischer Künstler, über das
mangelnde Consciencevermögen der Publicisten zu klä-
gen, über einen Versuch zum Wandel zu machen.
Wir brauchen Zeugen vielerlei auch innerer und
innerer sagen, dass die Kunst mehr ist, als ein ban-
aler, phantastischer Reiz, mehr als ein bloßes erthei-
liches Pochen neuer Dingen, dass es vielmehr die
vorherrschende Lebensanschauung einer intelligenten
Volks ist, so selbstverständlich und unerschö-
plich, wie Sprache und Sinn. Einen wollen wir auch
um die Bewegung der Zeit, die vom Tische noch
ist so prunkvoller und doch immer Lebens ab-
lassen; und wenn die uns nur einmal diese Bi-
nanzes neue Zeit schenkt, wenn sie uns nur den
kleinen Finger nicht, dann wollen wir diese kni-
zen Minuten mit einer Wonne und Heiligkeit
erfüllen, dass auch die ganz weisse Ode, wenn
indigen Leben vor Augen tritt, dann wollen
wir bald eine ganz Hand, oder Hand, oder Hand
haben!

Und so wollen wir auch sagen: „Aber wenn
brauche ich denn Künstler? Ich mag keine Bil-
der“, dann wollen wir ihm antworten: „Wenn
du keine Bilder magst, so wollen wir die deine
Wände mit herrlichen Tapeten schmücken; du

10

lebet es vielfältig, dessen Wein aus einem kunst-
reich gefärbten Glase zu trinken können sie uns,
wie wissen wir die Form des Gefasses, die den
offen Trinken wehrt. Oder wollt ihr ein künst-
liches Geschwür, ein schmerz Gewebe, um den
Wein oder das Getränk damit zu schmecken?
So sprich, so verurtheile! es nur einmal, und wir
wollen für dann beweisen, dass es eine neue Welt
kennt, denn das es ein Mädelchen und ein Mä-
delchen von Dingen hat, deren Schönheit du nicht
ahnst, denn Sinne du noch nie gekostet hast?
Nicht im Nebelkorn anderer Schwärmer
liegt der Wahngedanke des Künstlers, sondern
mitten im Leben muss er stehen, mit allem Hohen,
offen Handeln und mit allem Gracielichen, das
es liebt, versteht sich, ist ununterbrochen in den
breitenden Willen. Leben wollen wir auch, mit
uns verurtheilt zu werden, wie ein Thema von
Ere, die Lebenswelt, Wissen, Verstand, die
Adaption, als Herrscher über die Geister! Das ist
meine Mission.

Is der Hand eines Iden von sich liegt es, in
meine Kette zu ziehen und Fremde zu ziehen,
nicht für den persönlichen Vorfall des Einzelnen,
sondern für den grossen, künstliche Ziel, das wir
nicht allein, das Tausende unserer uns erheben.
Es gilt nicht auch so weit, welche mehr, als es
selbst wissen, um Gründe für uns sind. Euch alle,
die in der reichen Kampfung, deren Leben
zu dem unvollkommen. Hier der Mädelchen, und
Beladenen geliebt sie unter den Reichen und Be-
wunden dieser Welt, ebenso viele wir unter den
Armen in euch alle darstellt! Es nach einem Lebe-
trunk aus dem Langenleben der ewigen Schön-
heit und Wahrheit. Ihr alle seid unsere natür-
lichen Bundesgenossen in dem grossen Kampf,
den wir wagen. An uns soll es sein, euch vor-
zuschieben. Auf unsere Falschheit möge der
hohen, haben wir uns doch mit unserer ganzen
Kraft und Zerkn, mit allem, was wir sind, ge-
wählt zum



Handwritten 1.

J. T. Rosen

11

VER. SACRUM

VEREINIGUNG
BILDENDER
KÜNSTLER
ÖSTERREICH.
SECESSION.

Esener wird mit einer Sinne unermesslich
lichen. Es ist mir fast Jahnheit, ich habe
kannst in der „Deutschen Zeitung“ über
das Bild unsere Kunst geliegt, in seiner Zeitungs-
liche es mir nicht, die ich heilich noch nicht unter die
Leute treute. Die Leute in einem Tage hat sie ich gelie-
offert und sehr von der Thone eines ungeliebten Offiziers,
die ich nicht konnte. Das Hingegen, eine sehr kleine
Natur von einer strengen und fast dochenden Art, mit un-
erwartet Gelübde, ließ ein, bestirnt sich gleich mit
heiligen Faden, und eine schickte ich ein, dass er Thone
Herrn ist, seiner tugend Herrmann,
der von seinen eigenen Worten in. Er wird
sich so wie und während er zornig, ange-
men mit den grossen Händen befehlend und
unter trübe Sinne keine schickend, die Ge-
sellschaft schickte, kann ich das befeh-
ten eine eine Wille, Rache in seiner
Wille, das doch mit seinen guten und kann
leben Augen nicht einen, und eine kleine, verstaute
Masse hat eine unerschütterliche Mädelheit und Treue.
Es nicht auf und gelie in Einnern auf und ich, immer
heiligen, unstillend, was es zu leiden hat, wie sie die kann,
die im Künstler, und das Leben einen so schickend und
so gemein ist, um die zu befehlen und zu befehlen. Es
dass nur wille, der Schöner des trüben Mannes auszuheben.
Ich habe wirklich: „Aber was haben Sie das Leben dann
eigentlich geliebt, dass sie Sie zu kann?“
Die trübe trübe und gelie auf... trübe!
Ich dann? Haha! Ich möchte halt ein
Künstler sein in, ich bin in, ich bin in, ich bin in, ich bin in
das trübe, trübe die Sie! Die trübe in

Handwritten 2.

Handwritten 3.

Handwritten 4.

Handwritten 5.

Handwritten 6.

Handwritten 7.

Handwritten 8.

Handwritten 9.

Handwritten 10.

Handwritten 11.

Handwritten 12.

Handwritten 13.

Handwritten 14.

Handwritten 15.

Handwritten 16.

Handwritten 17.

Handwritten 18.

Handwritten 19.

Handwritten 20.

Handwritten 21.

Handwritten 22.

Handwritten 23.

Handwritten 24.

Handwritten 25.

Handwritten 26.

Handwritten 27.

Handwritten 28.

Handwritten 29.

Handwritten 30.

Handwritten 31.

Handwritten 32.

Handwritten 33.

Handwritten 34.

Handwritten 35.

Handwritten 36.

Handwritten 37.

Handwritten 38.

Handwritten 39.

Handwritten 40.

Handwritten 41.

Handwritten 42.

Handwritten 43.

Handwritten 44.

Handwritten 45.

Handwritten 46.

Handwritten 47.

Handwritten 48.

Handwritten 49.

Handwritten 50.

Handwritten 51.

Handwritten 52.

Handwritten 53.

Handwritten 54.

Handwritten 55.

Handwritten 56.

Handwritten 57.

Handwritten 58.

Handwritten 59.

Handwritten 60.

Handwritten 61.

Handwritten 62.

Handwritten 63.

Handwritten 64.

Handwritten 65.

Handwritten 66.

Handwritten 67.

Handwritten 68.

Handwritten 69.

Handwritten 70.

Handwritten 71.

Handwritten 72.

Handwritten 73.

Handwritten 74.

Handwritten 75.

Handwritten 76.

Handwritten 77.

Handwritten 78.

Handwritten 79.

Handwritten 80.

Handwritten 81.

Handwritten 82.

Handwritten 83.

Handwritten 84.

Handwritten 85.

Handwritten 86.

Handwritten 87.

Handwritten 88.

Handwritten 89.

Handwritten 90.

Handwritten 91.

Handwritten 92.

Handwritten 93.

Handwritten 94.

Handwritten 95.

Handwritten 96.

Handwritten 97.

Handwritten 98.

Handwritten 99.

Handwritten 100.

12



图 13



图 14



图 15



图 16



图 21



图 22



图 27



图 28



图 31



图 32



図 35



图 36

[illegible]

图 39



图 40



图 41



图 42



图 43

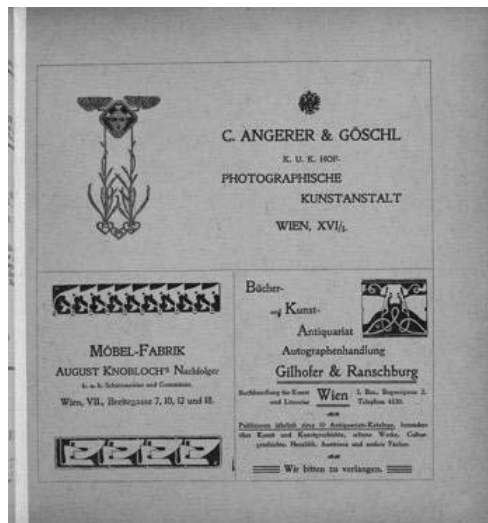


图 44

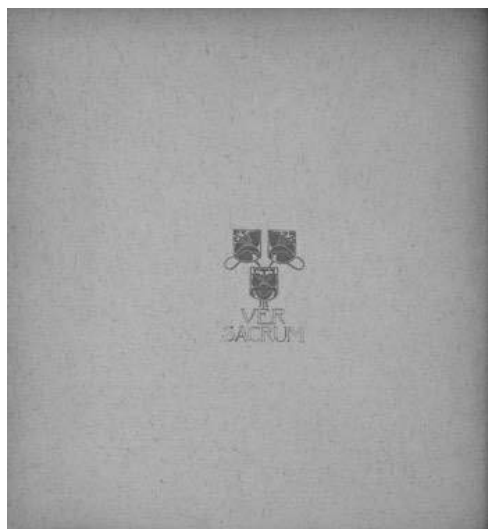


图 45

【主要参考文献】

- ・ Christian M. Nebehay, Ver Sacrum 1898-1903, Edition Tusch, 1975 年
- ・ Ver sacrum: Mittheilungen der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs — 1.1898, Universität Heidelberg digitale Bibliothek.
- ・ 1898 Ver Sacrum, Belvedere digitale Bibliothek.
- ・ 越宏一「Studien zum Japonismus der Wiener Jahrhundertwende(2):Japan in >Ver sacrum <」、東京藝術大学美術学部紀要、pp.23-53、1996 年
- ・ 西川智之『1900－「ヴェル・サクルム」の転換点－』、日本独文学会研究叢書; 103 号、2014 年
- ・ 高階秀爾『世紀末芸術』、筑摩書房、2008 年

【図版出典】

- 図 1-4, 7-14, 16-23, 25-29, 32-34, 37-44 Ver Sacrum: Mittheilungen der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs. 1898
- 図 5,6 ノイエ・ギャラリー・ニューヨーク所蔵、<https://www.neuegalerie.org> (最終閲覧日: 2024 年 6 月 20 日)
- 図 15 <https://www.artnet.com/artists/arthur-strasser/> (最終閲覧日: 2024 年 6 月 20 日)
- 図 24 メトロポリタン美術館所蔵、<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/247244> (最終閲覧日: 2024 年 6 月 20 日)
- 図 28 ハンガリー・ナショナル・ギャラリー <https://en.mng.hu/artworks/528/> (最終閲覧日: 2024 年 6 月 20 日)
- 図 31 フィラデルフィア美術館所蔵、<https://philamuseum.org/calendar/exhibition/the-artists-mother-whistler-philadelphia> (最終閲覧日: 2024 年 6 月 20 日)
- 図 32 『Gustav Klimt: Vienna-Japan 1900』(展覧会カタログ) 東京都美術館、2019 年
- 図 36 <https://secession.at/presse> (最終閲覧日: 2024 年 6 月 20 日)
- 図 37 東京富士美術館所蔵、<https://www.fujibi.or.jp/collection/artwork/10189/> (最終閲覧日: 2024 年 6 月 20 日)