

研究ノート
ウィーン世紀末の寓意図案集『アレゴリーとエンブレム』

中江花菜

2019年、日本とオーストリアの外交樹立150周年を記念した展覧会が多数開催された。国立新美術館「ウィーン・モダン クリムト、シーレ 世紀末への道」、東京都美術館「クリムト展 ウィーンと日本 1900」、そして京都国立近代美術館「京都国立近代美術館所蔵 世紀末ウィーンのグラフィック——デザインそして生活の刷新に向けて」は、ウィーンの世紀末芸術の豊饒さを余すことなく味わうことのできる、またとない機会であり、記憶に新しいだろう。とりわけ「ウィーン・モダン」展、「クリムト」展では、グスタフ・クリムト (Gustav Klimt, 1862–1918) の初期作品が多数展示され、豪華絢爛な黄金様式以前の「日本人の知らない」クリムト像を知る貴重な機会であった。

クリムトの初期作品のなかでも、『アレゴリーとエンブレム』(ウィーン、1882年) という寓意図案集のために制作された7点の原画は、この時期の代表作として名高い。同書は、クリムトのみならず、フランツ・フォン・シュトゥック (Franz von Stuck, 1863–1928) やマックス・クリンガー (Max Klinger, 1857–1920) といった、世紀末芸術を担う重要な画家たちも原画を寄せた重要な図案集であるが、その存在は日本ではほとんど認知されていない。そこで本稿では、『アレゴリーとエンブレム』の概要や掲載されたアレゴリー(寓意)について、クリムトの作品が掲載された第1巻を中心に簡略ながら紹介し、同書が制作された時代背景との関連について考察を加えたい。

『アレゴリーとエンブレム』概要

彫金・彫刻師、さらに先進的な写真家として活動すると同時に、出版社ゲルラハ&シェンクを営んでいたマルティン・ゲルラハは、1882年、『アレゴリーとエンブレム』と題する2巻本の図案集をウィーンで出版した (fig. 1)¹。副題に、「最も著名な芸術家たちによるオリジナル図案、および過去の職業組合の紋章の複製とルネサンス風の現代的紋章図案」と掲げ、第1巻は176葉から成るアレゴリー図案集、第2巻はルネサンス期から同時代に至る職業者組合の紋章図案集から構成されている。周知のとおり、アレゴリーとは、「愛」や「時間」など実体を持たない観念にかたちを与えたものを指す。複雑に入り組み、高度な読み取りを必要とするアレゴリーは、ルネサンス期からバロック期にかけて知識人たちの間で好まれた。17世紀にはチェーザレ・リーパによる『イコノロジア』をはじめ、様々な寓意図案集やエンブレム・ブックが出版され隆盛を見せるが、19世紀以降徐々に人気を失いつつあった。本書は、当代に活躍し



fig. 1 『アレゴリーとエンブレム』扉頁、ウィーン、1882年

た画家たちから募ったアレゴリー図案を集成した、全く新しい装飾図案集として制作された。

『アレゴリーとエンブレム』第1巻では、序文、目次（各アレゴリーの名称と通し番号、原画の制作者名）に続き、各アレゴリーについての手短な解説が掲載された。解説の執筆は、帝室美術コレクションの管理官で、暫定的に館長職を勤めていた美術史家アルベルト・イルクによる。イルクはイタリア・ルネサンス期の寓意物語『ポリフィロの夢』の註解書（1872年）を記し、チェンニーノ・チェンニーニの『絵画術の書』をドイツ語に翻訳する（1871年）など、イタリア美術に精通した人物である。イルクによる解説は、画家名やその出身地、原画の技法そして本書への印刷技法を述べたあとに、図案のモチーフの説明とどのような芸術様式を用いて描かれているか、各作品について数行程度で語る、シンプルなものであった。

こうした前付に引き続き、各アレゴリーの図案が収録されている。アレゴリーの解説と図案が併記されず、全く別ページに記載されている点は本書の大きな特徴であろう。多くの原画がペンによるドローイングで描かれ、ジンコグラフ（亜鉛版リトグラフ）で印刷されている。一部の油彩による原画は写真製版で印刷された。図案は原則1ページに1作品が掲載され、図案の下部にドイツ語、英語、フランス語の三ヶ国語でアレゴリーのタイトルのみが付される。

さて、第1巻のアレゴリー図案集に原画を寄せた芸術家は68人におよぶ。彼らの活動地は、ウィーンやミュンヘンを中心に、デュッセルドルフ、アムステルダム、カッセルなど多岐に渡り、前述のように、まだ駆け出しの画家であったフランツ・フォン・シュトゥックやマックス・クリンガーが含まれていたことは特筆できよう²。

ウィーンの画家として記載された画家は、ヘルマン・ギーゼル（Hermann Giesel, 1847–1906）、ユリウス・ヴィクトール・ベルガー（Julius Victor Berger, 1850–1902）、ヒューゴ・ゲラルド・ストロール（Hugo Gerard Strohl, 1851–1919）、レオポルト・タイアー（Leopold Theyer, 1851–1937）、マクシミリアン・ピルナー（Maximilian Pirner, 1854–1929）、ユリウス・シュミット（Julius Schmid, 1854–1935）、エドゥアルト・ファイス（Eduard Veith, 1856–1925）、ルドルフ・レスラー（Rudolf Rössler, 1864–1934）、アルフレート・ミースナー（Alfred Miessner, 生没年不明）、そして当時若干20歳のグスタフ・クリムト、グスタフの弟エルンスト（Ernst Klimt, 1864–1892）、フランツ・マツチュ（Franz Matsch, 1861–1942）らが挙げられている。ここに挙げた多くのウィーン出身の芸術家たちは、ウィーン工芸学校の出身者および教員であり、本書の原画製作時にはクリムト兄弟やマツチュも学生として同校に在籍していた。他地域の芸術家を含め、いずれも20代から30代の若い画家であったことから、副題にある「最も著名な芸術家たちによる」という触れ込みは、少々誇張のようにも聞こえるだろう。

ゲルラハ&シェンク社はオーストリア国内に留まらず、ロンドンでも本書の出版に乗り出した。もちろん序文や解説文は英訳された。ドイツ語版と英語版では、序文の内容が若干異なっている。1883年3月5日にロンドンで発行された図書の新刊情報紙『ブック・セラー』には同社の一面広告が掲載され、『アレゴリーとエンブレム』刊行の案内と次巻の予約販売について記されている³。

寓意図案の具体例

本書に掲載されたアレゴリーのラインナップは、「四季」や「生と死」、「戦争と平和」など伝統的な寓意に加え、「リトグラフと写真」や「寓話」といった新しい寓意も採用された。それぞれのアレゴリーは過去の図像伝統に依拠しつつも、近代の画家たちによるオリジナリティが付与されている。



fig. 2 グスタフ・クリムト《牧歌》(『アレゴリーとエンブレム』のための原画 No. 75)、1894年、油彩/カンヴァス、ウィーン・ミュージアム



fig. 3 グスタフ・クリムト《青年期》、『アレゴリーとエンブレム』(ウィーン、1882年)より、No. 8

グスタフ・クリムトは、本書に7点の図案を寄せており、いずれもクリムトがウィーン工芸学校で受けたアカデミックな教育の成果を色濃く残している⁴。とりわけ、《牧歌》(fig. 2)では、ミケランジェロがシステーナ礼拝堂に描いたイニューディを応用していることが一目でわかるだろう。

《青年期 (Die Jugend)》(fig. 3)では、ルネサンス趣味が際立っている。ここでクリムトは、「青年が主君の奥方へ恋心を抱く」という宮廷風恋愛の場面を見事に描き出した。イルクは本作に対し、ルネサンスの芸術家の名前を挙げながら、以下のように解説した。

ウィーンの画家グスタフ・クリムトは、フリッツ・カウルバッハ⁵の闊達な作品を我々に強く思い出させるペン素描 (fig. 8) [原文ママ] で、新たな世界に導いてくれる。ここで我々は、デザイナー [クリムト] が人物像を借用してきた、最も詩的な時代——クアトロチェント——から吹く、魅惑的な南方の空気を感じ取るのだ。人物像を囲むフレームは、ルカ・デッラ・ロピアや、デジデリオ・ダ・セッティニャーノ、ベネデット・ダ・マイアーノなどフィレンツェの芸術家一団の素晴らしい作品を思い出させる。柱で画面を二分する窓状のアーチの下には、青年と大変可愛らしい子供を抱いた品のいい女性が立つ。青年像は、ギルランダイオやフィリッピーノ・リッピの絵から取られたものであろう。つがいの鳩はこのカップルのシンボルである。クビドは、甘く囁く青年の胸をその鋭い矢で貫こうとしている。一方で、アンテロスは背を向けている。青年の燃えたぎる愛は、母性という一際強い愛の衝動には打ち勝つことはできないのだ。人間の青年期とは夏の盛りであり、小さな感情のゆらぎにも自らを崩壊させてしまう。そして純粹で悲しい、諦めの夕べに向かうのだ⁶。

ユリウス・ベルガーは同じ Die Jugend という言葉に対し、この言葉が持つ別の意味「幼児期」の寓意を描いた (fig. 4)。ベルガーはウィーン工芸学校でのクリムトの師にあたる。イルクの解説は以下の通りである。

中央の絵と小さな4枚の絵を組み合わせた図7〔原文ママ〕は、最も愛らしい幼少時代を描き出している。これは、孵化しそうな卵、開いたつばみ、蝶々を追って手を伸ばす男の子の姿によって表される。ウィーンの画家ユリウス・ベルガーは、幼い子供を可愛らしく描くことに長けるが、ルネサンスやバロックの装飾デザインを描かせても十分に卓越した画家である。彼は、現代的なルネサンス精神を用いた自由なアレンジで、より自然な形とより良い趣味を組み合わせた美しいペン画を描いて成功している⁷。

両者の図案を比較するならば、その違いは歴然であろう。クリムトは、人物たちの衣装やリュートを弾く青年というモチーフ、花綱や建築構造を巧妙に利用した画面構成まで、一貫してルネサンス様式を用いた。対して、ベルガーは様々な様式を組み合わせることで独自の世界を生み出している。少女と幼児の姿は同時代のイギリスで流行したファンシー・ピクチャーをも想起させるだけでなく、イルクの解説で触れられるルネサンスやバロック様式というよりも、ロココ調のイメージを呈している。両脇の装飾文様は、バロック期に流行したアカンサスを用いるも、団扇や桜といった当時流行していたジャポニズムの要素を取り入れて新たな表現を生み出している。そして描法についても、クリムトがルネサンスのフィレンツェ派を想起させる素描を重視した描き方であるのに対し、ベルガーは陰影を強調しながらモデリングを行うデッサンを用いた。

本書は、同じ言葉に関する図案であれど、表現様式にはあえて制限を設けず、各画家の多様な個性を尊重するように構成された。さらに、クリムトの建築モチーフに見られるグロテスク模様や、ベルガーの図案の左右に付されたアカンサス模様に見られるような、各部位が紋様装飾として利用できる図案が多数含まれており、装飾文様のパターン・ブックとしての利用も可能であった。

本書の目的と歴史主義

前述の『ブック・セラー』紙の広告には、以下のような記述が記される。「〔本書の〕豊かでバラエティ溢れるデザイン類は、あらゆる産業芸術家やデザイナー、装飾職人たちにとってヒントの宝庫です⁸。」さらに、英語版の序文では、この「ヒント」が何であるのか、さらに詳しく語られる。

知識の広さと厚みにおいては、まったく新しいものであると言える本書の企画は、上述のような感覚のなかで、機能するように意図された。本書に図案を寄せたドイツとオーストリアの優れた画家の面々が、多彩な装飾的な構図の宝箱をここに生み出した。そしてこれらの構図は、近代の産業芸術において人間の姿を用いて飾ること〔訳注：擬人像を用いて表現すること〕の重要性



fig. 4 ユリウス・フォン・ベルガー《幼年期》、『アレゴリーとエンブレム』（ウィーン、1882年）より、No. 7

を伝えるのにふさわしい⁹。

つまり、「アレゴリーに重きを置き、産業芸術（クストインドゥストリー）に寄与するデザインを提供する」、これこそが本書の目的であろう。

ウィーンの産業芸術発展の要は、1864年に創設されたオーストリア芸術産業博物館（現在のオーストリア応用芸術博物館）とその附属学校であるウィーン工芸学校（1867年開校）であった。博物館は、ロンドンのサウス・ケンジントン博物館（現在のヴィクトリア&アルバート博物館）を範に、「優秀かつ教育的な作品の観察・利用・研究などを通じて、産業芸術のために美術家と手工芸家を育成すること」を目的に創設され、ウィーン工芸学校ではその担い手たる有能な人材を育てることが目指された。産業芸術の美的原理は偉大な芸術から生み出される、という博物館の初代館長アイテルベルガーの信念を受け継いだ同校では、建築芸術・彫刻・素描という主要科目の学習が重視され、美術アカデミーに匹敵する高度な教育が行われた¹⁰。クリムトをはじめ同校で学んだ学生たちは、博物館の収蔵する歴史的に価値のある作品や教員の作品を手本として、確かな目を養い、腕を磨いた。先にも述べたように、本書に図案を提供した芸術家の多くがこの学校の出身者の教員たちであった。この事実は、彼らが装飾芸術と伝統的な芸術に基づいた教育を受けていたがゆえに、アレゴリーを用いた図案制作に適任であると判断されたためであろう¹¹。

本書が出版された1880年代初頭、ウィーンは歴史主義の全盛期であった。歴史主義とは、過去の芸術様式に範を求め、伝統的な形や形式に忠実であることを重んじる様式を指し、この時代に汎ヨーロッパ的な流行を見せた。1857年、オーストリア＝ハンガリー二重帝国皇帝フランツ・ヨーゼフ1世がウィーンの前市街を取り囲む市壁の撤去を命じ、その跡に敷かれた環状道路リンクシュトラッセを起点として、都市は急速に発展、公共建築や邸宅群が次々と建設された。当時のウィーンは、産業革命の進行と市民階級の台頭に従い、より良い生活の糧を求めて様々な民族と社会階層の人々が流入し、ヨーロッパでも稀に見る多民族・多言語・多宗教国家を形成していた¹²。さらに、帝国自体が19世紀初頭に成立した新興国であった。ともすると揺らぎかねない帝国のアイデンティティを守るため、自分たちの住まう都市がどのような歴史の上に成立したものであるか、その正統性を示す方策として歴史主義様式が好まれたのである。沿道には、グレコ＝ローマン様式の国会議事堂、ルネサンス様式のウィーン大学、ゴシック様式のヴォエティーフ教会などが建設された。建物が建造されると、そこに住まう人々が生まれ、自邸を装飾するため芸術への需要が高まる。こうしてウィーンは町と芸術が連動して発展を遂げたのだ。過去の芸術に範を求め、ルネサンスやバロック美術の要素を作品に巧みに取り入れた画家ハンス・マカルト（Hans Makart, 1840–1884）は、歴史主義の旗手としての名声をほしいままにし、彼やその追従者たちの絵画がウィーンの大動脈リンクシュトラッセ沿道の建物の内部を彩った。

歴史主義の潮流の中で、ルネサンスやバロック期に隆盛を極めた寓意は好題材であった。例えば、エドゥアルト・レビーツキー（Eduard Lebiezki, 1862–1915）は、国会議事堂のため、《正義・寛容・敬虔》、《真実・叡智・美》（ともに1900年、油彩／カンヴァス、ウィーン・ミュージアム蔵）という2点の寓意画を準備した。さらに、1864年に創設されたオーストリア芸術産業博物館は、建物自体がルネサンス様式で整えられただけでなく、内外の装飾においても、産業芸術を象徴するいくつもの寓意がルネサンス芸術に範をとって描かれた¹³。過去の遺産とも言えるアレゴリーを扱った本書は、一見すると時代錯誤の産物のようにも見えるかもしれない。だが実際には、歴史主義という時代背景にうまく合致した出版物であったと言えるだろう。

結びにかえて

若き日のクリムトはウィーンの町のダイナミックな変化をウィーン工芸学校の学生、卒業後はマッシュや弟のエルンストと結成した芸術家集団キュンストラ・カンパニーの一員として目撃した。彼もまた、地方やウィーン市内の劇場の緞帳や天井を、マカルトの仕事に倣い、流行の歴史主義様式の装飾で彩っている。事実、《カールスバード市立劇場の緞帳のためのデザイン》(1884/85年、油彩/カンヴァス、ベルヴェデーレ宮オーストリア絵画館、ウィーン)では、《青年期》にみられるように寓意像と額縁のような装飾が構想されている。クリムトは寓意だけではなく、過去の装飾形式にも慣れ親しんでいたことがわかるだろう。こうした歴史主義の経験は、ウィーン大学講堂の学部絵や、分離派結成後に展開されるクリムト独自の装飾的な作品からは想像もつかないかもしれない。しかし、彼のいわゆる「黄金様式」がイタリアのビザンティン様式から強い影響を受けたように、彼の芸術の根底には常に、若き日に経験した古典美術の教育や歴史主義があったことを忘れてはならない¹⁴。

『アレゴリーとエンブレム』は好評を博し、1900年前後に続編となる『アレゴリー：新連作』が出版される¹⁵。しかし、もはやここでは歴史主義はすでに「過去」の様式となり、芸術界では新たな時代の幕が上がろうとしていた。1900年、それはミュンヘンやウィーンではすでに分離派が結成され、新たな美術を求める活動が各地で絶頂期に達した年である。『アレゴリー：新連作』に図案を提供した画家には、コロマン・モーザーやベルトルト・レフラーが名を連ね、のちに彼らがウィーン工房で展開する近代的なデザインの先鞭をつけた。クリムトが同書に寄せた寓意《ユノ(6月)》(fig. 5)にも、6月の擬人像であるユノの髪に光り輝く蔓や背後の青い花に、装飾的なユージェントシュティールの片鱗を見ることができるのだ。



fig. 5 グスタフ・クリムト《ユノ(6月)》(『アレゴリー：新連作』のための原画 No. 53)、1896年、鉛筆、黒チョーク、不透明白絵具、シエルゴールド、ウィーン・ミュージアム

註

- 1 *Allegorien und Embleme. Originalentwürfe von den hervorragendsten modernen Künstlern, sowie Nachbildung alter Zunftzeichen und moderne Entwürfe von Zunftwappen im Charakter der Renaissance*, Vol. 1: Allegorien, Vol. 2: Embleme, Vienna, 1882. 本稿では、同年に出版された英語版を主に参照し、適宜ドイツ語の原本にあたった。 *Allegories and Emblems: Original Designs by the Most Distinguished Modern Artists; Also Reproductions of Old Trade Arms and Designs for Modern Ones in the Renaissance Style*, Vienna, 1882.
- 2 No. 76「皮肉と機知」を描いたライプツィヒ生まれの画家クリンガーは、ここではバリの芸術家として紹介されている。
- 3 *The Bookseller: A Newspaper of British and Foreign Literature*, No. CCCIV, 5 March 1883, p. 254.
- 4 グスタフ・クリムトが本書のために制作した原画7点《1日の四つの時》、《自然の王国》、《青年期》、《寓話》、《牧歌》、《オペラ》、《物語》は、現在ウィーン・ミュージアムが所蔵している。これらの作品の基本的な情報は、以下の文献を参照されたい。 Alice Strobl, *Gustav Klimt: die Zeichnungen 1878–1903*, Salzburg, 1980, pp. 27–41; Ursula Storch (ed.), *Klimt: The Collection of the Wien Museum*, Ostfildern, 2012, pp. 71–90.
- 5 画家フリードリヒ・アウグスト・フォン・カウルバッハ (Friedrich August von Kaulbach, 1850–1920) を指す。カウルバッハは、パリに学び、ミュンヘンやベルリンのアカデミーの会員を歴任した肖像画家として知られる。
- 6 *Allegories and Emblems* 1882, p. 7.

- 7 *Ibid.*
- 8 *The Bookseller* 1883, *op. cit.*
- 9 *Allegories and Emblems* 1882, pp. 2–3.
- 10 ウィーン工芸学校の創設と初代館長ルドルフ・アイテルベルガー・フォン・エーデルベルクについては、以下の文献を参照。天貝義教「オーストリアの近代工芸運動」デザイン史フォーラム（編）、藤田治彦（責任編集）『近代工芸運動とデザイン史』、思文閣出版、2008年、178–189頁；天貝義教「ウィーンのオーストリア応用美術博物館」池田祐子（編）『西洋近代の都市と芸術4 ウィーン——総合芸術に宿る夢』、竹林舎、2016年、180–204頁。
- 11 ウィーン工芸学校と装飾図案集の創出については、以下の文献のIII章を参照。池田祐子「世紀末ウィーンのグラフィック——デザインそして生活の刷新に向けて」池田祐子（編）『世紀末ウィーンのグラフィック——デザインそして生活の刷新に向けて』（展覧会カタログ）、京都国立近代美術館、2019年、14–18頁。
- 12 R. ヴァイゼンベルガー、池内紀、岡本和子（訳）『ウィーン1890–1920 芸術と社会』、岩波書店、1995年、65–78頁；池田祐子「序 総合芸術に宿る夢——芸術作品としてのウィーン、そしてオーストリア——」、池田（編）2016、前掲書、7–15頁。
- 13 天貝2016、前掲書。
- 14 クリムトの黄金様式については、直近では以下の文献が詳しい。小林明子「クリムトの〈黄金様式〉」『クリムト展 ウィーンと日本1900』（展覧会カタログ）、東京都美術館、2019年、40–43頁。
- 15 *Allegorien: Neue Folge. Originalentwürfe von namhaften Künstlern, mit erläuterndem Text*, Vienna, 1900. なお、同書は京都国立近代美術館に所蔵されていることを追記しておく。

[図版出典]

Allegorien und Embleme. Originalentwürfe von den hervorragendsten modernen Künstlern, sowie Nachbildung alter Zunftzeichen und moderne Entwürfe von Zunftwappen im Charakter der Renaissance, Vol. 1 (figs. 1, 3, 4) : *Allegorien*, Vienna, 1882 / 展覧会カタログ『ウィーン・モダン クリムト、シーレ 世紀末への道』、国立新美術館、2019年 (figs. 2, 5)