

ウィーン世紀末の魅力*

—文学、建築、美術—

岡 光 一 浩

1.

我々はもう5年足らずで、20世紀の終わりという大世紀末を迎えるが、世紀末という言葉や、それに関する書物は巷にあふれ、いささか食傷気味でうんざりという感じもするが、そのなかでなぜ、とりわけ「ウィーン世紀末」がこれほどに注目されるのであろうか。世紀末とは世紀の終わりのことであり、いくつもあるわけだが、ことさら文化の面で世紀末というと、最も文化が爛熟をみせた19世紀末のことをさすのがならわしとなっている。世界の国々の文化において、この19世紀末は他の世紀末とは違ったものを、つまり時代の転換を顕著に示す文化を華々しく生み出したからである。ではなぜ、ウィーンなのか。ウィーンの世紀末には、実に様々な領域においておびただしい才能が輩出したこともひとつの理由であろう。主な名前だけをあげても、周知の人物ばかりであろう。画家のグスタフ・クリムト、オスカー・ココシュカ、エーゴン・シーレ、建築家・工芸家のオットー・ヴァーグナー、ヨーゼフ・ホフマン、アードルフ・ロース、作家のアルトゥール・シュニツラー、フーゴ・フォン・ホーフマンスタール、カール・クラウス、心理学・哲学のジークムント・フロイト、オットー・ヴァイニンガー、ルートヴィッヒ・ヴィットゲンシュタイン、また音楽ではグスタフ・マーラー、フーゴ・ヴォルフ、アルノルト・シェンベルク、——実に様々な分野で、多くの才能がひとつの街に、しかも同じ時期にひしめいて花開いたのであり、それはまさに異様でさえある。

しかし、それだけではなぜウィーン世紀末が注目されるのか、の十分な答えにはなっていない。今、ウィーン世紀末が注目されるのは、それが、他の国の世紀末の文化とは異なるものをもっていたからであり、大世紀末を迎える我々に21世紀への越境方法を教えてくれるからではなからうか。そのあたりの「ウィーン世紀末の魅力」について、文学や建築、美術を中心に考察してみよう。

2.

ウィーンは「夢の都」と、よく言われる。確かに、ウィーンはいつの時代、誰にとっても、その理由は様々であるが、ロマンティックで華やかな夢の都、栄光の都、憧れの都であった。現在、実際にウィーンに足を踏み入れてみても、それは変わらない。ウィーンでは、建築、美術、音楽、演劇、文学などの様々な分野にたやすく触れることができ、世界の喧噪から逃れて心の落ち着きに浸ることができる。20世紀になってすぐに、オーストリアの町リンツ近郊からウィーンにやってきたヒットラーはその時の印象を、自伝『わが闘争』のなかで、「なによりも私の関心をひいたのは、いつも建物だった。私は何時間もオペラ座の前に立ち、何時間も国会議事堂に目を見張った。ウィーンのリングシュトラッセ全体が私には、『千一夜物語』の魔法のように見えたのでした」と語っている。まさしくウィーンという街は、魔法をかけて我々を夢の国にいざなってくれる街のようである。

しかし現実にある街が、夢だけで成立することはありえない。夢を生み出す背後には必ず、暗い側面や影があるはずである。世紀末のウィーンに、百花繚乱といった文化の花が咲き乱れた背景には、ふさがれた現実世界があったのである。事実、時代はハプスブルク帝国の崩壊の足音がつい近くまで忍び寄っていて、どうしようもない事態に来ていた。外国との戦争にはことごとく敗れ、国内ではいろんな民族の独立運動に悩まされ、さらには産業の急速な発展に伴って、労働者階級が台頭して階級闘争が激化し、まさに内憂外患極まった、どのように動いたらよいか分からない時期であった。ウィーン世紀末の文化はこうした時代と強く結び付いて成立したのである。

美しいメロディで人々を魅了する、あのヨーハン・シュトラウスのワルツ『美しき青きドナウ』も、オーストリア・ハンガリー軍が1866年、プロシアとの戦いに敗れた2・3週間後に書かれたという事実に注目すべきだろう。人々は1873年の急激な不景気のなかにあっても、このワルツに魅了され、このワルツはつねにウィーンの生活の歓喜の象徴であった。しかしそこには、日常生活の過酷な現実から逃避するための必然性があったことを銘記すべきだろう。またウィーンにたくさんある由緒ある魅力的なカフェも、そこでは誰でも一杯のコーヒーを飲みながら世界中の新聞や雑誌を読み、一日をゆっくりと過ごすことができたが、そこにもまた別の側面があった。ウィーンの住宅不足には相当なものがあり、労働者たちは貧しく体の暖をとる暖房がなかったという事情が必要であろう。このように、もうひとつの厳しい現実を理解しなければ、ウィー

ンのワルツもカフェも単なる通俗のイメージで語られてしまうのである。

ウィーンやその文化を理解するためには、表層的なものの背後にあるものを視野に入れなければならない。オーストリアは13世紀の後半から第一次世界大戦の終わるまで、およそ6世紀半ものあいだ、広大な領土と膨大な人口を擁するヨーロッパの超大国オーストリア・ハンガリー帝国の中心であった。そして現在も、地理的にも7つの国に挟まれ、ヨーロッパの真ん中に位置して、国自体は動かずとも、東西南北、様々な動きが流通し交差する舞台である。首都ウィーンはかつてより、ゲルマン、スラブ、ラテンなど様々な人種が集まり、独特な文化を形成してきた。そのため風俗、文化、言語などには、多民族をかかえていたハプスブルク帝国の名残を今も強く残している。すなわちウィーンは、かつて今もあらゆるものの混在の街であり、その文化は、異質のもの、対立するものを微妙に調和させ、融和するという特徴を保持しているのである。ウィーンの複雑な地理的状況、様々な民族の混淆、文化の異質なものの調和などの融和・総合する精神を考えれば、ただ単に、優雅で華麗な、美と音楽と芸術の「夢の都」というだけでは、ウィーンを的確には表現することはできない。ウィーン文化の、表層とは異なる2重性こそ、ウィーン文化を文化たらしめていると言っても過言ではなからう。

3.

その文化の2重性という点を視野に入れて、これからウィーン世紀末の文化の特質について考察するが、そのためにもまず、ウィーン世紀末にはどのような社会的・政治的現実があったのかについて述べておこう。

ウィーンは昔から、その地理的な面で様々な歴史上の試練を受けてきた。東西南北、様々な文化の交錯する交差点の都市というのがウィーンの避けられない運命だった。西暦1世紀のローマ帝国軍の駐屯地の頃から、ここは市壁に囲まれた要塞都市だった。彼らの最大の脅威は強国オスマン・トルコの襲撃であり、その1592年と1683年の2度の襲撃をどうにかしのいだウィーンは、19世紀半ば、今度はブルジョワジーの台頭により、内部の市民やプロレタリアートからなる革命軍の脅威にさらされるようになる。そして1857年、ウィーンは生まれてこのかたもっていた反近代的な市壁を、革命軍の鎮圧や、住宅事情や交通の流れの緩和などのために撤去して、そこに大きな環状道路リングシュトラッセ (Ringstraße) を走らせることになったのである。

ウィーンはこのことによって大きく変わることになる。最初こそ皇帝や貴族、

軍部の主導によって進められていたこのリングシュトラッセの開発も、ユダヤ人市民知識階級である自由主義派ブルジョワジー政権の誕生と、軍部の相次ぐ国外での戦争の敗北によって完全に方向転換を余儀なくされ、ここにブルジョワジーの上流市民文化が生み出されることになるのである。市街区を取り囲んでいた壁や、そのそばのグラシー（Gracis）と呼ばれていた空白地帯に、1865年に、延長4キロ、幅57メートルの、首都ウィーンの威信を誇示する大環状道路リングシュトラッセが完成すると、その後のおよそ30年間、そこにはブルジョワジー文化の理想たる豪華な公共建築物などがたくさん建ち並び、まさにウィーンの街の相貌は一新されるのであった。そしてその華麗なリングシュトラッセのなかでも、ブルジョワジー文化の最も代表的な場所と言われるところには、その通りの代表的な4つの建築物、国会議事堂、市庁舎、ウィーン大学、そしてブルク劇場が建てられる。しかし、それらはほぼ同じ時期のものでありながら、国会議事堂が古典ギリシア様式、市庁舎がゴシック様式、大学がルネサンス様式、そしてブルク劇場が初期バロック様式、というようにバラバラな様式をもっていたのだった。つまり、それらはそれぞれの文化が最も力をもった時の様式を単に踏襲したものにすぎなかったのである。

皇帝や保守貴族から政権を奪い、経済的に発展したとはいえ、ブルジョワジーは「文化的にはまだ弱体で、他に誇るべき美の様式や、独自の生活様式を創造する力をもっていなかった。」そこで彼らは、自分たちの富や権力を最もてっとり早く誇示するために、ひたすら「美の基準を過去に求め、財力に任せて、過ぎ去った日々の美を買い漁った」（鳥海論文）のであった。こうして彼らには、芸術がステイタス・シンボルとなったが、彼らにとって、美の様式は時代の内面性から創造されるものではなく、豊富な様式メニューのなかから、個人の趣味に合わせて、なにかを選ぶ選択の問題にすぎなかったのである。つまり、彼らの美は過去を模倣する歴史主義（Historismus）と言われるものだった。しかし、1880年代も後半になると、ウィーンは急激な社会変動に見舞われ、リングシュトラッセに象徴される上流ブルジョワジーの世界が崩壊し始めるのである。その原因には、近代化と経済的繁栄による人口増加や、その人口構成の「スラブ化」「ユダヤ化」といった複雑化、そしてそれに対する住宅対策の欠如などがあったが、また一方では、ブルジョワジー政権のプロレタリアート隔離政策による反ブルジョワジー勢力の結集もそのひとつの原因となっていた。

4.

こうした社会的・政治的現実を前にして、世紀末の文化の創造者である若者たちはどのような問題に直面したのだろうか。彼らはみんな、このリングシュトラッセの文化のなかに成長した子供たちであった。歴史主義に代表される過去の美に取り巻かれて育ち、生まれたとき、或いはもの心ついたときから、すでに美は彼らの前にあったのだった。彼らは父親たちから考えられるかぎりの最高の学問を与えられ、リングシュトラッセを庭として育ったのだった。そうした文化のなかで成長した子供達がどのようになっていくかは、ある程度推測がつこう。彼らは政治や戦争に関心を抱かず、ゆったりとした文化のなかで、自分たちの世界を感じとり、芸術に対する鋭敏な感覚と豊かな知識を育てていったのだった。こうして、彼らは美に対して繊細すぎるほどの神経をもち、職業を、芸術的意欲を妨げるものとして退け、芸術至上主義の傾向をもつようになるのだった。しかし、学問や芸術にだけ熱中することが可能な青年期を過ぎてしまうと、彼らは芸術に対して本物を見る目を養っていたので、父親たちの用意した芸術に対して疑問を感じ始める。彼らは芸術を本質的に創造的なものと考え、父親たちの、独自の様式をもたず過去を模倣するばかりの歴史主義の文化の欺瞞性を強く意識するようになり、父親たちの世代が作り、彼らがそこで育った世界、すなわちリングシュトラッセ時代の社会がまがい物で欺瞞に満ちていることを見抜くのだった。息子たちは父親たちの時代の虚飾を捨てて、より内面的な必然性をもった新たな美を生み出そうと、解体に瀕したこの不毛な時代の克服を試みようとする（八幡論文参照）。このようにして、過去に依拠する歴史主義を克服して、新しい自分たちのものを生み出そうとする動きは、世紀末の芸術家一般の直面する問題となったのである。

5.

そのあたりの、若者たちがこのような世紀末の社会的・政治的現実のなかで、父親の世代のリングシュトラッセ時代の欺瞞性と、それを克服する新しいなにかを生み出して行こうとして苦悩した事情は、とりわけ、若い作家たちによって具体的に描かれている。1890年頃、文学の領域では「若いウィーン派」(Jung-Wien)という文学サークルが生まれ、19世紀の道徳観に対して挑戦を表し、社会的伝統からの脱却を主張したのであった。

1862年に生まれ医者として出発したシュニッツラー（1862-1931）という世紀末作家の、1890年代の文学作品には、例えば1893年発表の戯曲『アナトール』

では、戯れの、その場限りの享樂的で刹那的な恋をする若者たちの姿が繰り返し描かれ、そのような恋を通して、社会において絶望的状况にある当時の若者たちの姿が表されており、1894年発表の『恋愛三昧』という戯曲は、刹那的な生き方をする若い登場人物たちを通して、当時のウィーン風俗のドキュメントとしての読みを可能にしてくれるが、またここでは、作者シュニツラーの目は、社会の因習や固定観念に捕らわれている父親たちの影響を受けた、若者たちの生の在り方への疑問に向けられている。また1896年に書かれた、そのきわどい性的描写のために大きなセンセーションを巻き起こした、10場にわたっていろんな階級の男女の性的行為が描かれている『輪舞』という戯曲は、その性的欲望において誰もが等しいとして、社会的階級差別の破棄を主張し、さらに性的関係においてしか人間関係が成立しないという当時の人間関係の不毛さを指摘して、当時の社会状況に対して鋭い批判を行っているのである。このようにシュニツラーは、自分の属したブルジョワ階級を中心に、ウィーンの街を行き交う様々な人々を描いたクロニストであるとともに、時代の診断者として、父親たちの教育を受けた人物の成れの果てを示し、また、そういう人たちの、華麗な外観の陰に隠れた世紀末社会の虚飾に懐疑の目を向けて、父親世代に対する反抗を表しているのである。

また若くして世紀末ウィーンの代表的な作家であったホーフマンスタール(1874-1929)の1890年代の作品では、若者たちの行くべき道を示すことのないシュニツラーと違って、時代の虚偽を意識しつつも、新しいものへと脱出しようと模索する若者たちの姿が描かれている。1891年の『昨日』という韻文劇においては、身分の高い金持ちの夢想家である若者は、自己中心的な世界観と刹那的唯美主義的な生き方に対する疑問を抱き始めているし、1892年の韻文劇『ティツァンの死』においては、ひとりの若者を通して、唯美的で芸術至上主義的な芸術からの逃げ道が模索されている。ここには、芸術が単に美を受動的に描出することを越えて、世界の生命との実り豊かな関係を結ぶためにはどうしたらよいかを考えられている。そしてその翌年の、1893年の『痴人と死』という韻文劇においても、この唯美主義的若者の華やかな「前存在」(Präexistenz)的な生き方に、さらに厳しい死という批判が向けられている。ホーフマンスタールはこのような形で、父親たちの世代への反抗を表現したのであった。

また、こうした反抗は世紀末の若い画家や建築家においても見て取れる。ウィーンは、非常に仰々しい建築や宮殿、教会などのバロック建築の居並ぶ代表的な

バロック都市であった。そして1860年頃から30年間、リングシュトラッセという環状道路の開設にあたって、市街のバロック建築を囲む形で、過去を模倣する歴史主義的な公共建築物が建ち並び、ウィーンは「夢の都」の景観を生み出したのだった。しかし、そうしたリングシュトラッセの国家規模の大建築の建設がそろそろ終わりかけ、都市の整備が問題になりかけた1890年代には、それまでの伝統的な建築を覆えて、それらの否定のうえに独自の新しい方向を模索しようとする若者たちの動きが出てくる。そうした動きの代表者が、「近代建築の生みの親」と言われるオットー・ヴァーグナー（1841-1918）である。彼は1890年代、「芸術の唯一の王は必要である」や「実用に応える建築」をスローガンに、ウィーン市の都市整備計画に積極的に取り組み、「芸術家として、かつ建築技術者として」という、2重の立場をもつ新しい建築家像を主張したのであった。そして1894年の、ウィーン美術アカデミーの教授就任講演である『近代建築』という著書では、「芸術創造の唯一可能な出発点は近代生活だ」として、歴史主義を真っ向から否定して実用主義を展開するのであった。そして彼は、社会状況の変化を強く意識した近代的機能性にふさわしい作品を果敢に追求していき、1904-06年と1910-12年の2期に分けて工事行われたリングシュトラッセ沿いの郵便貯金局や、1905-07年にかけてウィーン郊外に建てられたアム・シュタインホーフ教会のような近代的な建築を生み出したのであった。これらが近代建築と言われる所以は、近代的機能性、広々とした明るい内部空間をもっている点にあり、こうした合理的で実用的な空間は、過去の、陰気で昼間も暗い、それ以前の教会や公共建築には全くない独創的なものだった。すなわち、ヴァーグナーは父親の世代の歴史主義を否定して、近代的機能性を強調することによって20世紀を先取りしたのであった。

また美術の分野でも、1890年代の半ば、当時主流だった保守的なアカデミズム支配の伝統的絵画に対する若者たちの反抗が起こり、彼らは歴史的出来事や神話を主題として写實的に描写するといったブルジョワ美学に対して、自由なインスピレーションを重んじる独自の絵画によって近代人の真の姿を求めようとした。そして1897年の分離派（Secession）の創設では、父親たちとの断絶や、歴史主義的な伝統から離反・分離して、新しい時代に合った美の実践を目指すことを理念としたのだった。その指導者がクリムト（1862-1918）であり、それは1898年の第一回分離派展のポスターにも視覚的に見て取れるし、ウィーン大学の大講堂の天井を飾るはずであった『哲学』『医学』『法学』といった寓意画や、1902年の巨大な『ベートーヴェン・フリーズ』にもよく表されている。

6.

このように、リングシュトラセ時代のブルジョワジー文化を生み出した上流市民階級を父とする「息子たちの文化」がウィーン世紀末の文化であり、それは父親の世代に対する反抗で始まったと言われる。ショースキーという学者はそれを「エディプスの反抗」(Ödipusrevolte)と呼んでおり、この見方が世紀末ウィーンについての正しい一般的な解釈とされている。しかし、ウィーン世紀末の文化をリングシュトラセ時代の父親たちの文化に対する反抗から生まれたとする、この「エディプスの反抗」という有名な見方は、確かに大筋ではそのとおりであるが、必ずしも正しくないのではないかと思われる。そのことについて次に、建築家のヴァーグナーと、画家のクリムトを例にして明らかにしたいと思う。つまり私は、彼らにおいて理念はそうだったかも知れないが、結果はそのとおりではなかったと言いたいのである。

ヴァーグナーがその出発から、近代性を見せたのではないことはよく知られている。他の芸術家たちと同様、リングシュトラセの歴史主義から脱却して新しいものを生み出すべく、彼の1890年代の作品には、その苦悩のあとを読み取ることができる。彼の初期の、ブルジョアジーの見栄のために作られた賃貸住宅や、郊外の自分のための別荘(Villa Wagner, 1886-88)には明らかにルネサンス様式の模倣がみえる。彼の建築家としての出発は歴史主義であったのであり、その後彼は1890年代、先に見たように、その歴史主義の否定の上に、実用主義を主張して、いろんな作品を生み出していったのであった。しかし、彼が歴史主義を脱却して、実用主義的な機能性を目指して作ったものが、なにであったかに注目する必要がある。1898-99年の『カールス・プラッツ駅舎』であり、ヴィーンツァイレという大通りに建てられた38番地と40番地のふたつの賃貸住宅である。しかし、これらは確かに、過去の伝統的な重々しい歴史主義的折衷主義とは異なっているが、『カールス・プラッツ駅舎』は金色で曲線模様の華麗な植物文様をみせて瑞々しく生命力にあふれているし(右図参照)、38番地の住宅には金メッキの円形浮き彫りや、同じく鍍金した化粧漆喰模様様の装飾のあるファサードがあり、また40番地のマジョリカハウスの、マジョリカ産の大理石のファサード壁面は美しい花模様で飾られ



STADTBAHNSTATION
KARLSPLATZ · 1898/1899

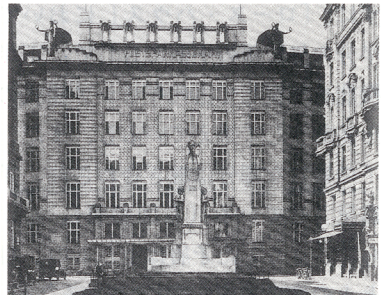


HÄUSER AN DER WIENZEILE
1898/1899

ている（左図参照）。これらは世紀末建築を代表するユーゲントシュティール（Jugendstil）の建物と言われ、あの郵便貯金局やアム・シュタインホーフ教会に真つすぐつながっていくような近代的機能性をみせているわけでは必ずしもない。確かに『カールス・プラッツ駅舎』は無駄のない簡便で合理的な建物であり、38番地と40番地のふたつの住宅も、それ以前の階級づけをしたようなファサードをもたず、平面的で、各階にことさら凝った窓や窓枠を作らず、社会的平等性を表しているとしても、これらは見るものにあくまでも、近代的機能性よりも、その装飾性によって過去の歴史主義を継承するという印象を強く与えるものであろう。建築での近代性とは、ヴァーグナーの言うように機能性であり、極端に言えば、「装飾は犯罪だ」として1910年に「ロース・ハウス」を建てたアードルフ・ロース（1870-1933）からすれば、無装飾ののっぺりとしたストリップ性にあると言えるからである。

そんなふうな立場に立てば、あの近代建築の代表とされたヴァーグナーの郵便貯金局やアム・シュタインホーフ教会さえも、必ずしも機能性や実用性ばかりが目立つ近代建築とは言えまい。郵便貯金局は薄い大理石の板を張り合わせ、クギをうって素朴な装飾をみせているし（右図参照）、アム・シュタインホーフ教会も中央の祭壇には眩いばかりの金色のユーゲントシュティールの華麗な装飾を見せているのである（次頁参照）。

このように、ヴァーグナーの作品は歴史主義から世紀末のユーゲントシュティール



POSTSPARKASSE・1904-1912



KIRCHE AM STEINHOF
1905-1907

ルへの変化において、またそのユーゲントシュティールから近代性への変化において、ことごとく一方的に新しい方向に傾斜していかないことを特徴としているかのようである。新しいものへの移行を示す場合でも、かつてのものを全く失くしてしまわずに、新しいものを予告しながら、過去もどこか、そのなかに「微妙に溶け合わせて残し、そこから名状しがたいバランスを作り出していこうとする」姿勢が特徴的である。異質なものを、そのまま並べるのではなく、「異質なもの同士を接続して矛盾のまま融和させていく」という合一の秘儀を行おうとする姿勢である。異質な二重性は単に分裂とし

てあるのではなく、「ずれを示すその二重性のままに、矛盾のままに、しかし、なぜか微妙に優美に調和して融和しているように見える」(高橋論文)のがヴァーグナーの建築ではなかろうか。

いや、ヴァーグナーだけではない。歴史主義の伝統的な建築を拒否し、ユーゲントシュティールの装飾までも激しく非難して、つるりとした、なんの装飾もない、のっぺらぼうな「ロース・ハウス」を建てて、非常なセンセーションをひきおこしたロースさえも、まっすぐに近代性を目指しているとは言えないのではなかろうか。彼もまた二重性を忘れずに、「ロース・ハウス」において、上半分の無装飾の平面に対して、下半分は機能を見捨てて古代ギリシア様式の円柱を装飾として添えているし、また、上と下の異質な部分は継ぎ合わされ、矛盾を露呈させている(右図参照)。しかしさらに、そうした矛盾は上と下の、柱の軸と上の窓の軸線とがずれていることによって倍加されている(高橋論文参照)。ま



DAS „LOOS-HAUS“
1909-1912

さしく無機質の近代性を示すという、この「ロース・ハウス」においても、歴史主義と、装飾的な世紀末様式と、それらを否定するはずの近代的機能性とが併存しているのである。

こんなふうに考えると、世紀末の建築においては、奇妙な二重性、異質なものの融和こそが新しいものへの移行を可能ならしめる方法とも言えよう。またそうしたふたつの世界の境界線上にあつて、両方の世界に足を突っ込んで跨いでいる姿が、つまり「越境」の瞬間を形象しようとしたのが、ウィーン世紀末の芸術ではないかというふうにも考えることができよう。

7.

クリムトの場合も、その出発から歴史主義に反抗した2次元的・平面的な絵画を描いていたわけではない。そのことはブルク劇場の『ロメオとジュリエット』という天井画や、ウィーン美術史博物館の階段画をみれば明らかであろう。彼は1890年代半ばまで、歴史主義的装飾主義という、彼の師であるハンス・マカルトに連続するものを残している。その後、クリムトは1895年の『愛』や、1897年の『悲劇』などにおいて写実的歴史画とも、象徴主義的な寓意画とも見える絵を描いて、異質なものの両方に跨がるような緩やかな変化を見せている。ヴァーグナーと同様に、クリムトも一気に新しいものに傾斜して行くようなことはせず、新しいものを予告しても、必ず過去のを忘れず、それらを矛盾のまま融合しているのである。そうした異質なものの融和という問題は、彼が分離派を創設して、父親の世代の、伝統的で装飾的な歴史画や写実主義への反抗をはっきり示してからも続いている。1898年の第一回分離派展のポスターや、ウィーン大学の天井画、ペートーヴェン・フリーズにおいては確かに、自分の主張を実践すべく、2次元的で平面的な寓意画もいくつか描いているが、しかし、彼においてもストレートにそのような方向に一方向的に傾斜しているわけではない。むしろ、クリムトの場合、世紀末の2次元的装飾であるユーゲントシュティールと、その装飾性を否定して、あからさまにその中にあるものを裸出すという分離派の理念が同時に現れたため、ひとつの絵にふたつの世界というより、伝統的な写実主義と、装飾的なユーゲントシュティールの曲線模様と、さらに近代性を表すストリップ現象の3重構造が現れている、とすることができよう。

例えば、1901年の『ユーディット1』の女性ユーディットは、敵将と一夜をともにして、男の生首をきって味方を救った女性である。その切断された生首

は右下にかすかに見える。しかしこの絵をよく見ると、なんともアンバランスで、異質なものが並べられているように感じられないだろうか（右図参照）。首から上は具象的な3次元手法で写実的に描かれているが、首から下の胴体は平面的で2次元的な抽象的装飾模様に含まれている。またその背景は金色の水藻のような植物模様が描かれ、水の中であるようであり、まさしく世紀末の衣装を脱いで、それに包まれていた裸体を見せようとさえしている。そして全体的には、彼女の胴体は、装飾的かつ抽象的な水中領域である2次元領域に沈んでしまっている。しかし顔はかろうじてまだ水面から出ている、19世紀の3次元の遠近法の空気を吸っているかのようである。



Judith I 1901

しかししばらくすると、その首が抽象模様のなかに沈み込み、19世紀から20世紀への越境は完了するといった状態にある（高橋論文参照）。そうした意味で、この絵は伝統的な歴史主義と、世紀末のユーゲントシュティールと、そして20世紀のストリップ主義の、3つの世界に足を跨がらせて境界線上にあるというウィーン世紀末の実態を、そしてその越境の瞬間を描写していると言えるのである。それはまた、1907年の『接吻』においても言えることである。

またこのユーディットが、首飾りをしているのに注目しても面白いだろう。その装飾的でカラフルな首飾りに、あのリングシュトラッセを当てはめてみるのも、からきしの外れなことではないだろう。リングシュトラッセはウィーンを代表する大通りで、そこには華麗で壮大な建築物が並んでいる。首飾りに囲まれた上が写実主義、そしてその下が世紀末ユーゲントシュティールと近代性——というのは、地理的なウィーンという都市を表現しているようにも思える。ウィーンはリングシュトラッセによって古い市街区を博物館的に取り囲む形で、その外に新しいものを生み出して来た街であるからである。

このようにクリムトの作品を見ても明らかなように、彼の作品も建築家ヴァーグナーと同様に、異質なものを微妙に溶け合わせて、なにか融和するものを生み出していることがわかる。むしろ、そのようにしてしか、クリムトの作品は生まれなかったかのようである。彼の場合も、過去を決して否定することなく、むしろ過去を忘れずに、それを尊重しながら新しいものを生み出していると言うことができよう。ヴァーグナー同様に、クリムトも異質な世界に同時に足を突っ込んだ形で「越境」の瞬間を形象しているのである。

また、そうした異質なものの融和は、ウィーン世紀末芸術全般にわたって言えることではなかろうか。ウィーン世紀末芸術とは、ユーゲントシュティール
の曲線模様を維持しながらも、同時に、直線的で、幾何学的なデザインのアール・デコをも追及していこうとしたものだからである。つまりそれは、ユーゲントシュティールの誕生と継承にとどまるものではなく、それを継承しつつ、それに重なるように同時に、その否定、終焉をも示しているのであり、そうしたものの同時描写は先程の、クリムトの『ユーディット』や『接吻』においても明らかなことであった。曲線の圧倒的支配から、幾何学模様や直線への移行は、1920年代のアール・デコやモダニズムへの架け橋というウィーン世紀末芸術の性格をよく表している。このように、ウィーン世紀末芸術は、ユーゲントシュティールの爛熟とアール・デコの誕生という、異質なものの融和の中に成立しているのである。そしてそのことを最も顕著に示しているのが、生活と芸術、工芸と美術の融和・総合を目指したウィーン工房だろう。また、そうしたウィーン世紀末の芸術が異質なものの融和のなかに成立する大きな発火点になったのがジャポニズム運動であり、それは1873年のウィーン万博を契機として拍車がかかっていく。ウィーン工房の直線的・幾何学的な図形や、正方形、長方形の多用はジャポニズムに教示されながら、ウィーン世紀末がモダニズムへと移行して行く姿を示しているのである（高橋論文参照）。

8.

このように、異質なものの融和は、多くの世紀末の才能たちに見られる現象である。こんなふうにと考えると、ウィーン世紀末の文化においては、奇妙な二重性、異質なものの融和こそが、新しいものへの移行を可能ならしめる方法である、と言っても過言ではない。すなわち、ウィーン世紀末の文化とは、「19世紀的な古めかしい威厳のある装飾的な衣装を一枚一枚」苦悩しながら脱いでいく、ストリップ現象が遂行される瞬間の描写であると言えるし、自分の肉体に深く食い込んだ19世紀の「鎧を激痛に顔を歪めながら強引にはぎとり」、隠されていた空無な裸体を、つまり20世紀文化形態を徐々に裸出していく行為であるとも捉らえることができよう（高橋論文参照）。そのためにこそ、ヴァーグナーやクリムトにおいても明らかなように、異質なものの融和の瞬間的描写が意識されているのである。例えば、フロイトは理性的な意識を剥いで精神を裸にし、無意識という裸体をあからさまにしようとしているし、フロイトとのドッペルゲンガーを指摘される作家シュニツラーも、エロスによって人間の

感情を露にしようとしている。また、作家ホーフマンスタールは既存の言語衣装を無残にはぎとり、新しい言語を少しづつ裸出させようとする苦悩をしばしば描いている。

以上、これまでのところを要約すると、ウィーン世紀末の文化を、父親世代に対する「エディプスの反抗」とする有名な見方、これは過去を完全に否定して、そのうえに新たなものが生み出されたという考え方である。しかし、今みってきたように、世紀末の芸術家たちはことごとく、過去を否定して、すぐ次に一方的に新しいものに傾斜しているわけではない。むしろ、過去を引きづるように、過去を必ず忘れずにその余韻を引きづり、異質なものを融和させながら、徐々に新しい方向に向かっていくようである。そうすると、そこには過去に対する反抗は存在しない、と言ってよいのではなかろうか。彼らは融和・総合する精神のなかに、2重性のなかに、ウィーン世紀末文化を位置付けており、これはウィーンの、そしてウィーン文化のもつ雑多なものの混在の中に、その融和の中に生きるという性格を表現するものでもある。

そして最後に、冒頭に指摘した「ウィーン世紀末の魅力」とはなにか、なぜ世紀末文化のなかでウィーンが注目されるのか、という点について（高橋論文の表現を借りながら）言及しておこう。「ウィーン世紀末の魅力」は20世紀が生まれて来るその淵源であったばかりではなく、過去の19世紀から未来の20世紀へと越境するための「黄金の架け橋」といった華やかさをみせながら、その「架け橋」が、19世紀以前の膨大な過去の伝統までも同時に含み、かつ異質なものが微妙に調和した橋であったことに注目すべきであろう。ウィーン世紀末文化はあらゆるものが渾然一体となった文化であったところに、他の国の世紀末文化と異なる希有なところをもっていたのであり、我々は、大世紀末の混迷の時を迎えるにあたって、「多様な過去の伝統文化の垣根に浸り」ながら、同時に新しいものを模索していったウィーン世紀末の独特な文化に、つまりその融和・総合する精神や2重性に、21世紀への越境方法を認識するのである。「ウィーン世紀末」——それは我々に、未知の21世紀における豊かな新しい文化形態を目指しての越境方法を示唆しているのではなかろうか。

* 本稿は、1995年2月21日－3月26日に山口県立美術館で開催された「ウィーンのジャポニズム」(Japonisme in Vienna)展（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）の美術講演として、1995年3月4日に筆者の行った講演「ウィーン世紀末文化—文学、美術、建

築一」の一部に、若干の修正を加えたものである。なおその修正には、とりわけ後半は、以下の高橋吉文氏の論文に負うところが大きい。記して感謝申し上げます。

主な参考文献

- ・ Carl E. Schorske : Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de siècle, (Deutsch von Horst Günther), S.Fischer, Frankfurt am Main, 1982. (カール・E・ショースキー『世紀末ウィーン—政治と文化—』、岩波書店、1983年。)
- ・ Stadtchronik Wien. 2000 Jahre in Daten, Dokumenten und Bildern mit 1668 Abbildungen, Verlag Christian Brandstätter, Wien-München, 1986.
- ・ 鳥海金郎『ウィーンの虚構と現実 1857-97年——リングシュトラセと「若きウィーン」——』(「オーストリア文学」5号、オーストリア文学研究会、1989年、10-19頁)
- ・ セゾン美術館『ウィーン世紀末。クリムト、シーレとその時代』(セゾン美術館開館記念展覧会カタログ)、1989年。
- ・ 八幡康貞『思想の運命・都市の運命』(木村直司『ウィーン世紀末の文化』所収、東洋出版、1990年、27-54頁)
- ・ 伊藤哲夫『世紀末「ウィーンの近代建築」の成立をめぐって』(木村直司『ウィーン世紀末の文化』所収、91-125頁)
- ・ 谷川 渥『世紀末ウィーン的美術——あるいはクリムトの蛇——』(木村直司『ウィーン世紀末の文化』所収、127-151頁)
- ・ Christian M. Nebehay : Wien speziell, Architektur und Malerei um 1900, Verlag Christian Brandstätter, Wien, 1991.
- ・ 高橋吉文『ウィーン世紀末の美術と建築』(北海道大学言語文化部共同研究報告書『ウィーン世紀末』所収、1994年、第3章33-43頁)
- ・ 東京新聞『ウィーンのジャポニズム』(ウィーンのジャポニズム展カタログ)、1994年。

