

Title	第14回ウィーン・ゼセッション展(1902年)を読む(1)
Sub Title	Bild-Lektüren. Die 14. Ausstellung der Wiener Secession 1902 (1)
Author	和泉, 雅人(Izumi, Masato)
Publisher	慶應義塾大学独文学研究室
Publication year	2013
Jtitle	研究年報 (Keio-Germanistik Jahresschrift). No.30 (2013. 3) ,p.136- 163
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN1006705X-20130331-0136

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

第14回ウィーン・ゼセセッション展（1902年） を読む（1）

和泉雅人

0. 第14回ウィーン・ゼセセッション展の主要構想

1902年に分離派会館で開催された第14回展覧会、いわゆるベートーベン展は58000人あまりの観客を呼び寄せ、ゼセセッションの展覧会史上最大の成功を取めた。このベートーベン展では、ゼセセッションの空間芸術表象が極限にまで展開され、その絵画技術や素材における多様な実験はこれまで決してなかったような空間把握における統一性を産み出し、ウィーン・ゼセセッションの歴史の分岐点となった。¹⁾ 分岐点という意味は、この展覧会の成功以前から、クリムトを中心とする *Stilisten*（様式主義者）が美術市場や工芸学校における教授ポストなどで力を発揮していたが、展覧会以降も Hofmann らを中心としたウィーン工房の設立など、活躍の場が拡大していき、その結果ゼセセッション内部の *Naturalisten* との対立が激化し、1905年のクリムト・グループの大量脱退への遠因となっているからである。*Stilisten*（様式主義者）や *Raumkünstler*（空間芸術家）たちは、芸術が装飾的な法則性に従うべきであるという、空間装飾に仕える芸術の新しい機能を強調し、その一方で *Naturalisten*（自然主義者）たちは、自律的な絵画の立場が危険にさらされていると感じることになったのだが、このウィーン・ゼセセッションにおける対立は、ウィーンに限定されるものではなく、ビザンツ-プラッテンによれば、1900年頃の *Stilismus* と *Naturalismus* との差異と対立はドイツ語圏における文化哲学的問題として、一般的な課題で

1) Marian Bisanz-Prakken: *Heiliger Frühling. Gustav Klimt und die Anfänge der Wiener Secession 1895-1905*. Verlag Christian Brandstätter, 1999 S.26f.

あった。²⁾しかし、マックス・クリンガーのベートーベン像をオマージュする第14回分離派展覧会の段階では、まだ両者の共同作業は可能であった。そしてまさに、その共同作業のゆえに、展覧会の展示作品における両者の差異はきわめて興味深い対照を示すことになったのである。

いずれにせよこの展覧会は、シヨースキーがややシニカルに「集団的ナルシシズム」と指摘したように³⁾、芸術家が芸術家を称揚するための、すなわち、芸術家の自己礼賛の場として格好の機会を提供するものとなった。その空間は、芸術家を礼賛するために制作された彫刻と、その彫刻を制作した芸術家を芸術家たちが称揚するためのものであり、そこには幾重にも



fig.1 ベートーベン展の制作者たちとゼセッションのメンバー 後列左からアントン・シュタルク、グスタフ・クリムト、アドルフ・ベーム、ヴィルヘルム・リスト、マックス・クルツヴァイル、レーオポルト・シュトルバ、ルードルフ・パツハー、前列左からコロマン・モーザー、マクシミリアン・レンツ、エルンスト・シュテアー、エーミール・オルリーク、カール・モル。この内、モルの名前は展覧会カタログに記載された制作者リストには挙げられていない。クリムトが王のように座っているのが印象深

2) Bisanz-Prakken, 1999 S.27f. u. 32f.

3) カール E.シヨースキー著 安井琢磨訳『世紀末ウィーン』岩波書店、1984年 316 頁。

張り巡らされた芸術家たちの自己礼賛の匂いが充満している。それは明らかに芸術神としてのベートーベンを祀る神殿であり、美という神に捧げられた聖なる秘儀の場であり、この場に中心となる作品を提供したクリンガーはもとより、この空間全体を創り上げたクリムトラゼセッションの芸術家たちはこの聖別された空間に仕える司祭たちなのであった。この展覧会の精神的空間は芸術に仕えたベートーベンへのオマージュを行ったクリンガーをさらにオマージュする、クリムトを頭領とするクリムト派のゼセッション集団というヒエラルヒーにも似た構造をもつといっていいただろう。

こうしてみると、この展覧会はある種のイデオロギーを帯びた相貌を示すように思われる。ブスマンがまとめてみせたように⁴⁾、その動機を、芸術家たちの社会批判的な意味における、つまり芸術家たちの政治的場面での発言力の喪失をカバーする外面的代償行為、あるいはフロイト的な、生の根源的要求である補助行為としての内面的な「代替充足」感をもたらす代償行為として捉えるのは、ある意味説得力のある説明モデルではあろう。いずれにせよ、このベートーベン展がゼセッションの一連の展覧会活動のある種の頂点をなしていることには疑問の余地がないだろう。

この展覧会のそもそもの目的はマックス・クリンガーとそのベートーベン像へのオマージュではあるのだが、この展覧会が21世紀の今日にいたるまで語り継がれるものとなったのは、中心的位置にあったクリンガーのベートーベン像のためというよりは、むしろクリムト制作の「ベートーベン・フリーズ」と呼称された作品群のためである。とはいえ、クリムト・ルネサンスが60年代に起こって以来、クリムトのフリーズだけがあまりにも焦点化されたため、この展示空間全体のもつ意味が見過ごされがちであるのも事実であろう。本小論の主題は、まさにこの点を出発点として、この展覧会の空間全体がひとつの意味論的な場を構成しているのではないか、そしてそういう視点にたったとき、展示された諸作品、とりわけベートーベン像やクリムトのフリーズは、新しい意味をわれわれに語りかけて

4) Georg Bussmann: Max Klimbers „Beethoven“ in der 14. Ausstellung der Wiener Secession. In: Hrsg. v. Jürgen Nautz u. a., *Die Wiener Jahrhundertwende: Einflüsse, Umwelt, Wirkungen*. Böhlau Verlag, Wien, 1996 S.541.

くれるのではないか、ということを探っていくことにある。ただし、このベートーベン展は会期終了後撤去され、また有名作家のわずかな作品を除いて展示作品のほぼすべての所在が現時点で不明であり、とりわけ色彩を伝えてくれる資料が存在していないという諸事実を顧慮するならば、展示空間全体の解析にはおのずから限界があることを前提としなければならない。

1. 展示空間の構成

われわれは当然のことながら、このクリンガーのための第14回分離派展覧会がどのような空間構成意識のもとで行われたのかを可能な限り詳細に見ていかなければならないだろう。分離派は周知のごとく、展示空間そのものもまた美的方向性を指し示すものとして捉えていた。とはいえ、この第14回展覧会、通称ベートーベン展では従来の展覧会とはまったく異質な意図——ベートーベン像を中心とした疑似宗教的空間の創出——が強烈に表現されることになった。この展示空間の総合設計者はクリムトに近い関係にあったヨーゼフ・ホフマンであった。展覧会カタログ序文には「ホフマンに芸術に関する全体的監督が委ねられた」⁵⁾ 旨が述べられている。ホフマンひとりがすべてこのコンセプトを案出したのか、という点については推測するほかはないが、展覧会内部の読書室とホールからホールへの通路圏空間の設計者がレーオポルト・バウアーであり、とりわけホールからホールを接続する重要な通路空間もまた全体的な意図に従っていることを顧慮すれば、個別の部分は別として、展覧会全体の空間コンセプトそのものは実行委員会の打ち出した意図であったことがわかるだろう。神殿建築を目標としたこの展覧会の空間全体は古来ローマあるいは初期キリスト教時代のバシリカ型教会を想起させる構成を採用している。すなわち身廊を中心に両側に側廊が走るという構成である。あるいは側廊を翼廊としてもいいだろう。通例、バシリカ型教会の場合、身廊の東端には内陣とそれを周回する周歩廊があり、内陣内部にはアプスあるいは至聖所と呼ば

5) Max Klinger. *Beethoven. XIV. Kunstausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs Secession*. o.J., S.12. (以後 *Ausstellungskatalog* と表記)

れる最も神聖な場所が設定される。この展覧会の場合、展覧会入口は前室に、左右ホールは側廊にあたり、中央ホールは身廊に該当し、ベートーベン像——ベートーベン像の位置は中央ホールの中心ではなく、後方に近い、空間全体の3分の2のあたりに位置している——とそのオクタゴンの基礎は内陣に、ベートーベン像の背後は周歩廊となるだろう。アプスまたは至聖所はベートーベン像とその台座部分ということになるだろう。さらに、側廊（左右ホール）は身廊（中央ホール）よりも1 mほど⁶⁾高く作られており、古代のバシリカ型教会よりもさらに身廊（中央ホール）への収斂性と空間全体の統一性が濃度を増している。

ベートーベン展の空間が統一的な意味をもった空間であることは、同展覧会カタログにも誤解のしようのないほど明確に述べられている。展覧会カタログ序文でエルnst・シュテアーは、展覧会の空間コンセプトについて次のように説明している。

「まず統一的な空間をつくり、そしてそれから絵画や彫刻がこの空間のイデーに仕える形でこの空間を飾ることにした。これは、場合にもよるが、境界を厳密に引いたうえで、全体の効果に諸部分が従うということである。この仮借ない論理によって、空間のもっている性格への深化が、そして主導イデーから乖離しないことが強制される。

こういった要求はすべて、記念碑的芸術の課題にあつてなされるものであり、人類があらゆる時代において提供しえた至上にして最上のものが、この諸要求によって生み出されてきた。すなわち神殿芸術で

6) この高さの差異については別の諸説がある。60 cm説、70 cm説である。恐らく1 mというのは、写真の印象から言って、やや高すぎるかもしれないが、かといって、60 cmや70 cmを採用する確たる根拠もない。レーナーは現在の階段の段の高さを根拠にして(左右ホールと中央ホールとは4段の階段で結合されている)、70 cmではないかと言っているが、それもまた決定的な根拠であるとはいえない。Vgl. Stefan Lehner: Die Beethoven-Ausstellung 1902. In: Agnes Husselein-Arco u. Alfred Weidinger: *Gustav Klimt, Josef Hoffmann. Pioniere der Moderne*. (Katalog der Ausstellung: *Klimt/ Hoffmann. Pioniere der Moderne*. in Belvedere Wien, 25. Okt. – 4. März 2012) Prestel, 2011 S.53 (Anm.11).

ある。

いつもながらの習作や絵画制作を超えなくてはならぬという偉大な使命への憧憬の念から、われわれの時代が芸術家たちの創造意欲に対して保留していたものを、みずからの活動の場であるゼセッションの建物においてあえて実行しようという考えが生じた。つまり、明確な目的意識をもった内部空間の形成である」。⁷⁾

ここで宣言されているのは、展覧会の *Raumgestaltung* を「明確な目的意識」をもっておこなうという芸術意志である。「目的意識」とは「神殿芸術」の実現にはかならない。そしてそれは展覧会の全展示作品に対して強制力をもっていることも述べられている。カタログにおけるこういった宣言が実際に遵守されたのかどうかは別問題であるにせよ、ここには統一的意味をもった芸術空間の創出というベートーベン展が掲げた明確な意志が表現されている。そしてその意志はいかにして演出されようとしたのだろうか。

2. 中央ホールへの収斂

主導イデーの強制、神殿芸術、意識的な内部空間形成、といった諸概念が、この展覧会を読み解くキーワードになっていることは明らかであろう。さらに作品の配置についても明確にその方針が打ち出されている。展覧会カタログの順路コンセプトの説明の箇所、「比較的自己主張の強い装飾の諸部分は両側のホールに設置されねばならなかったが、それは中央の空間を展覧会の主作品を享受するために望ましい落ち着いた雰囲気を守るためであった」⁸⁾と述べられているのが、それである。「装飾の諸部分」というのは、おそらく左右ホールの大きな壁画、あるいはその下部に設置されたおむね 80 cm × 80 cm の大きさをもつ装飾板のことを指しているのだろう。これらの装飾板は左ホールに 13 枚（左ホールの階段部分は除く。この内、2 枚は 26 cm × 26 cm）、右ホールには 11 枚（右ホールの階段部分

7) Ausstellungskatalog, S.9f.

8) Ausstellungskatalog, S.24.

は除く。この内、2枚は26 cm×26 cm、さらに出口の狭壁下部の2枚は大きさを不詳である)設置されている。これらが20枚前後並んだときの効果は無視できない。中央ホールにもマクシミニアン・レンツによる同種の装飾板が12枚設置されているのだが、これらの装飾板は26 cm×26 cmと小ぶりなものになっている。この大きさの相違の背後には上記のような配慮が働いていると見ていいだろう。こういった配慮によって、中央ホールには高く広い簡素な空間が確保され、芸術作品で溢れかえったような左右ホールと際だった対照性を示すことに成功している。

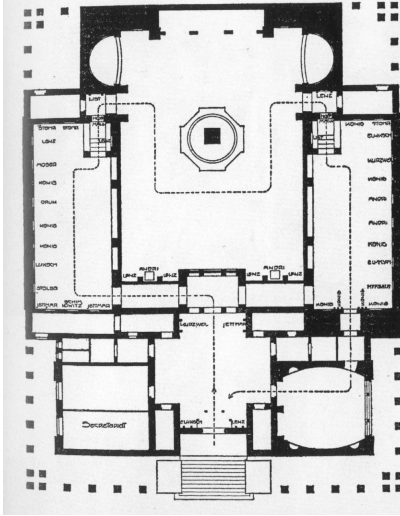
また同じくこの中央ホールへの芸術的関心の集中というコンセプトによって、観者を徐々に予感的態様のうちに主作品に近接させるために、左右ホールのそれぞれ中央ホール側へ向けて大きく開口部が切られている。⁹⁾それは「観者がいきなり主作品の前に導かれぬ」ようにするためであり、「まずは高い位置から、そして遠方から」¹⁰⁾主作品が観られるようにするためであった。展示空間の総合設計者ホフマンは、この巨大な開口部を設置することで、第一に展示会の空間全体をひとつのものとして観者に知覚させることに成功している。それはほとんど皮膚感覚に近い統一感であろう。第二に、ホフマンは左ホールや右ホールから互いの展示物、とりわけ80 cm×80 cmの正方形の諸作品が見えるように設計しており、ビザンツ-ブラッケンによれば、これによって開口部を合わせて、多数の方形によってリズム感が生み出されており、さらにこのリズム感ある方形の重なりはホフマンの展示作品にも反映されている、とのことである。¹¹⁾第三にヘヴェシによれば、中央ホールの主要な色調は白であり、それに比べて両側のホールはやや黄色がかかった色調となっている。これによって遠近法的に見通すという感覚が強調されるのである。¹²⁾

9) Ausstellungskatalog. S.24.

10) Ebenda.

11) Vgl. Marian Bisanz-Prakken: *Gustav Klimt. Der Beethovenfries. Geschichte, Funktion und Bedeutung.* dtv, 1980 S.29.

12) Ludwig Hevesi: *Acht Jahre Sezession. (März 1898 Juni 1905). Kritik—Politik—Chronik.* Verlagsbuchhandlung Carl Konegen, Wien 1906 (Reprint 1984: Ritter Verlag, Klagenfurt) S.391.



このように展覧会空間の総合設計者ホフマンは、中央ホールのベートーベン像に空間全体の醸し出す芸術的方向性を収斂させ、展覧会全体の統一感を演出している。このホフマンの意図を受けて、左ホールのクリムトの開口部上部の壁画も、右ホールのアウヘンタラーの対となる場所に配置された壁画も、この開口部と重なる部分には、つまりベートーベン像が遠望できる空間には、具体的なモチーフの表現を可能な限り避けている。明らかにベートーベン像を一

種の借景としている。この借景がどのような具体性をもって両壁画と対応しているのかは、また別の問題である。

こうしてみると、この神殿芸術を実現しようとする展覧会の空間形成は、中央ホールを際立たせようとする意志によって貫かれていることは間違いないだろう。一方で、ビザンツ-プラッケンは、クリンガーのベートーベン像とその周囲を包んでいる「はるかに有機的な一体化した環境」との間のある種の不一致を指摘している。¹³⁾ 確かにゼセッションステンらの作品の素材使用は簡素なものであり、華やかで高価な素材をふんだんに使用したクリンガーの作品（ブロンズ、大理石、象牙、オニキス、貝殻の真珠層、オパールなどを使用）とは対照的といっている。これにはおそらく作品製作費の自己負担制というものや、クリンガーのベートーベン像の完成が遅れに遅れ、展覧会開始の一ヶ月前（ベートーベンの命日の一日前の3月25日）であったこと、従って、その完成の段階ではベートーベン像を除くそのほかの展示品は大部分が完成しつつあり、すでに会場に取りつけられており、第12回、第13回のゼセッション展覧会では、すでに設置され

13) Bisanz-Prakken, 1980 S.44.

ていたベートーベン展の展示品を覆い隠す形で、作品が展示されていたことなどが関係していると思われる。

ちなみに、このベートーベン展への準備は1901年の7月頃に始動し、展覧会の内容についてきわめて厳しい箝口令がひかれていたことがわかっている。¹⁴⁾ 本来は1901年の11月開催が計画されていたが、上記のようにクリンガーの制作が遅れたため、開催時期が1902年の4月にずれこんだものである。しかしゼセッションステンは、本来予定されていた会期にあわせて作業していたため、1901年の秋には展示作品の大部分が完成しつつあった。もちろんゼセッションステンは開催直前まで作業を続けたのだが、クリンガーもゼセッションステンもお互いの作品の詳細を知らずに会期直前まで制作していたこともまた、ビザンツ-プラッケンの指摘するある種の「不統一感」の発生にからんでいるのだろう。¹⁵⁾

しかしそういった作品の納期面での、あるいは、素材的な現象面から生じる不統一感というものは、さして重要な問題ではない。加えて、ゼセッションのベートーベン展と、同年に行われたデュッセルドルフにおける同

14) Vgl. Lehner, S.65f.

15) 両者の連絡があまり密でなかったことを暗示しているのは、ゼセッション側とクリンガーとの間の意見の齟齬が開催直前になるまで見られるという点である。1901年11月19日付のクリンガーのローラー宛書簡では、ウィーンですべてを仕上げてはどうかというローラーの提案に対して、クリンガーは「時間の無駄」であるとして拒否している。また1902年3月2日付のクリンガーのゼセッション宛の書簡では4月2日にはベートーベン像をウィーンへと運べるだろうと述べ、会期について、夏中開催したいというゼセッション側の提案に対して、拒否の態度を示し、とりあえず1ヶ月か1.5ヶ月の会期はどうか、と逆提案している。つまり開催直前になるまで、その会期すら決定していないという状態であった。1901年11月19日付の書簡におけるローラーの提案通りになっていたら、この展覧会の **Raumgestaltung** はまた別のものになっていたかもしれない。ホフマンがこのベートーベン像を実見したのは、おそらく開催前月の3月のことであろう。実見したホフマンはローラーに宛てて「このベートーベンは圧倒的な美しさをもっており、とうてい描写することなどできない」という感激を伝えている。Zit.nach Lehner, S.61 (Anm.22, 23 u. 25).

じベートーベン像の展示——ベートーベン像の周りの空間は既成の凡庸な空間でしかない——とは比較にもならないだろう。重要なのはベートーベン像を中心としてひとつの世界観が実現されているかどうかであろう。その意味で、これまで見てきたような諸要因から判断すれば、ホフマンを中心としたその実現の努力は十分に報われていると言っていいだろう。

3. 展覧会順路をたどる

カタログに記載されている順路案内付きの平面図を見ると、最初の入口から最後の読書室（Das Lesezimmer）にいたるまで、この展示空間の隅々までクリムトラゼセッションのメンバーの美意識が行き渡っていることが理解できる。とりあえず、この展覧会の全体像を知るため、この順路図に従ってわれわれは展覧会会場を一周してみることにし、そののちに主要作品であるベートーベン像とベートーベン・フリーズを考察してみよう。

正面ホール



観者が最初の空間である展覧会入口ホールに足を踏み入れて、まず目を奪われるのはコロマン・モーザーによる丸窓型のステンド・グラス（破壊）であろう。この作品は実はこのベートーベン展のために制作されたわけではなく、1898年の分離派会館建設当初から存在した

ものである。会館正面ロビーの内装はモーザーとホフマンが手がけ、このステンド・グラス『天使像』はモーザーが制作した。天使の胸には Ver Sacrum の文字が見え、ガラスの円周に沿って“DIE SCHÖNHEIT SEI DIE WELT DES KÜNSTLERS DIE NIEMALS WAR UND NIEMALS SEIN WIRD” 「この美が、これまで一度たりとも存在せず、そしてこれからも決して存

在しないであろう芸術家の世界であらんことを」と文字が書かれている。残っている下絵から判断すると、緑の花咲く野原に蒼く巨大な翼をたたんで上半身は裸、下半身は白い衣服で覆われている女性的な天使像である。分離派会館の入口に掲げられたヘヴェシによるモットー「時代にはその芸術を、芸術には自由を」と共鳴しつつ、時代に先駆け、これまでにない独創的で神的な芸術を産み出そうとする、まさにゼセッシオニステンの意気込みを示す作品であろう。

この作品がベートーベン展のために制作されていないものであるにせよ、その象徴的効果には疑念のもちようがない。この丸窓は、ルネサンス時代から教会建築のファサードに用いられた丸窓を暗示している。これはオッキオ (occhio) と呼ばれる窓タイプで、「見る眼」という意味を内在させている。教会建築に用いられたファサードの「オッキオ」は光を教会内部に取り込むところから光の象徴的表現でもあるが、何よりもそれは「見る者」を表現する。「見る者」とは神的存在の謂いであり、この意味論的宇宙が明確に表現されているのが寓意画 (Emblemata) の世界であることはいままでもない。「寓意画形式において、目は神性を象徴している」¹⁶⁾のである。この丸窓はいわば観者の集合的無意識に対してこれから足を踏み入れる空間がいかなる性質のものであるか、すなわち観者たちが聖別された空間に入ろうとしていることを予感させている。¹⁷⁾

正面ホールには4枚の作品が展示されている。玄関の階段を昇ってすぐ左にはエレナ・ルクシュ=マコウスキー (ゼセセッション非会員)¹⁸⁾の漆

16) ヤン・ピーパー著 和泉雅人監訳『迷宮—都市・巡礼・洞窟—迷宮的なものの解読』工作舎、1996年、292頁

17) ちなみに、ゼセセッションの機関誌 *Ver Sacrum* の1902年 Heft 9 にシュテアの記事「われらが時代の絵画」(Die Malerei unserer Zeit) が掲載されているが、この記事のなかでシュテアは、感覚器官としての目の象徴的役割について述べている。「美はその素晴らしさを光、色彩そして運動から紡ぎ出す。そして美は目を通じて人間の心に入り込もうとするのである」。 *Ver Sacrum*. H.9, 1902 S.157.

18) ロシアの女流画家、彫刻家、工芸家の Elena Luksch=Makowsky (1878-1967) は非会員であったが、夫のリヒャルト・ルクシュ (1900年結婚) の関係でこの

喰地にカゼインを使用した作品（80 cm× 80 cm、1901/02、所在不明）、その右にはレンツの色彩セメントにガラスを流した作品（内容不明、80 cm× 80 cm、1901/02、所在不明）、モーザーのスタンドグラスの下には、事務室側にクルツヴァイルの漆喰地にシリケートを使用した作品（内容不明、80 cm× 80 cm、1901/02、所在不明）、読書室側にイェットマールのフレスコ画（80 cm× 80 cm、1901/02、所在不明）が配置されている。

正面ホール入口から左ホールへの通路圏

コロマン・モーザーのスタンド・グラスを過ぎると、そこには中央ホールへの直接の侵入を妨げるようにガラス格子戸が正面の壁全面に作られ、それが中央ホールに若干突き出すように配置されていることから、あたかも格子戸ごしの観察のための空間を形成しているかのようである。この空間がベートーベン展のために設置されたことは、前後の展覧会の平面図との比較により、容易に理解できる。この凸面の空間の存在によって観者は擬似的な仕方で、中央ホールの中に足を踏み入れることになる。ガラスの格子戸を通して、観者はクリンガーのベートーヴェン像を垣間見る。芸術神との予感的遭遇が行われる。ここで観者は左に方向を変え、第一の間であるクリムトのフリーズが展示してある左側のホールに狭い廊下を通して足を踏み入れる。このとき中央ホールと左右ホールの高さの差異分だけ観者は昇っていかなくてはならない。¹⁹⁾

左ホール

左ホールを支配するのはクリムトのベートーベン・フリーズと称される三枚の大きな作品である。総延長が34.4メートルにおよぶこの作品については、本稿の（2）において論じることとする。この作品の下部には左ホールに足を踏み入れたすぐ左側の狭壁下部から、開口部とは反対側の

展覧会に作品を出品したものと思われる。Makowski, Makowska と記載されることもあるが、ここでは展覧会カタログに従った。

19) この上昇はスロープで処理されているのではないか。順路図にも、模型にも、写真にも階段の存在は認められない。



長壁下部を経て、左ホール出口のある狭壁下部にまで、統一的に 80 cm × 80 cm と 26 cm × 26 cm の大きさに揃えられた装飾版が走っている。順路図にしたがってみると、左ホール入口からすぐの狭壁にはイエットマル（フレスコ、標題『懸念』*Die Sorge*、漆喰地、1901/02、恐らく破壊）、シュミコウィッツ（浮彫、大理石、1901/02、個人購入²⁰、所在不明）、イエットマル（絵画、標題『捕らえられし者』*Der Gefangene*、フレスコ、テンペラ、水漆喰地、1901/02、所在不明）の3作品、長壁にはシュトルバ（標題『エウテルペ』*Euterpe*、セメント、部分彩色、真鍮・金メッキおよび銀メッキの銅・貝殻の真珠層・ガラスによる象眼、個人購入、所在不明）、ルクシュ（水の精サイレンを表現、タイルのモザイク、目の部分は貝殻の真珠層、1901/02、所在不明）、ケーニヒ（26 cm × 26 cm、銅板、所在不明）、ケーニヒ（標題『泉』*Brunnen*、銅板、部分的に金メッキ、個人購入、所在不明）、オルリク（クリムトのフリーズの懇願する者3人の下あたりに位置する、マホガニーの板にカゼインと金箔（推定）、1901/02、所在不明）、ケーニヒ（26 cm × 26 cm、クリムトの「騎士」の下あたりに位置する、銅

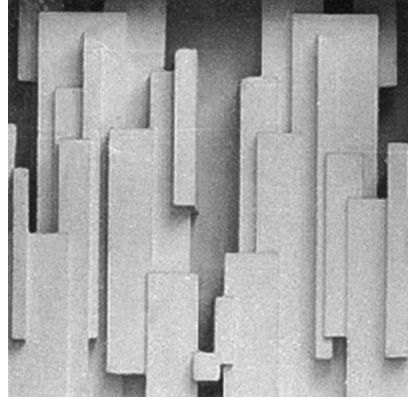
20) 個人購入、と記載されているのはこの展覧会において個人によって購入されたことを指す。

板、1901/02、所在不明）、モーザー（タイルのモザイク、ガラス、1901/02、個人購入、所在不明）、レンツ（大理石と板に真鍮、柱は木材、1901/02、個人購入、所在不明）、狭壁下部にシュテアー（標題『ヴァニタス』*Vanitas*、漆喰地に線描、部分的に金属箔、1901/02、所在不明）、シュテアー（標題『メドゥーサ』*Medusa*、漆喰地に線描、部分的に金属箔、1901/02、所在不明）と並び、合計13枚の装飾板が設置されている（大きさについて指示のないものはすべて80cm×80cm）。小型の26cm×26cmの装飾版は左ホールも右ホールもケーニヒが提供している。長壁下部で80cm×80cmの装飾板が二枚連続すると、そのあとに26cm×26cmの装飾板が1枚くるように配置され、独特のリズム感を生み出している。これは本稿の2で言及したホフマンの方形を使用した空間構成意図の結果である。

これらのほかこの空間にはクリンガーによる左ホール出口門柱前の柱の台座に据えられた乙女の塑像（*Mädchenkopf*、大理石、1902、個人購入、所在不明）がある。つまりクリムトのフリーズを計3枚とするならば、合計17の芸術作品で構成された空間ということになる（階段部分は通路圏とする）。右側の長壁のクリムトのフリーズの下には何も配置されていないが、ここには大きく三つの窓が切られていて、そこからクリンガーのベートーベン像の左側面が、いわば借景的に遠望できるようになっている。三つの開口部のうちの中央の部分が一番大きい。この中央部分の上に位置するクリムトのフリーズではテーマ的な描写は行われていない。それは右ホールでも同様であり、明らかに中央ホールのベートーベン像への敬意を示している。大きく切られた3つの開口部によって、中央ホールとの一体性が確保されると同時に、テーマ的な統一感もゆるやかに保たれることになる。この空間構造は右ホールでも反復され、中央ホールを中心に対称性をなしている。左ホールの窓を通して見るベートーベン像は、いまだその全体像が見えているわけではないから、本稿2の後段で述べたように、まだこの段階では観者にとって予感的なものである。

クリムトの作品とその下部を走るように設置された装飾板の内容との関連性は、おそらくきわめて緩やかなものであろう。装飾板はどのホールのそれもほとんど標題をもっておらず、残された資料は写りのあまり良くないモノクロの写真であるため、その内容について確実なことを述べるのは

困難である。しかし、左ホール狭壁のクリムトの作品『敵対する諸力』の下部に設置されたシュテアの2作品（『ヴァニタス』、『メドゥーサ』）などはクリムトの作品とのコノテーションの範囲にあると
いっていいかもしれない。これらについては本稿（2）で言及することにした。



左ホールから中央ホールへの通路圏

この通路圏、ならびに中央ホールから右ホールの通路圏はレーオポルト・バウアーの構想によっている。通路入口には二本の柱をあしらった門が設置されている。右ホールのこれと対をなす門柱の上にはかなり大きな木彫が設置されているが、左ホールのこの門柱上にはそれがない。それは、狭壁に配置されたクリムトのフリーズ（『敵対する諸力』）の全体像を観察するのに邪魔にならないようにとの配慮からである。

左ホール奥の出口にあるクリンガーの乙女の像（大理石、1902、個人購入、所在不明）を左上方に見過ごしなが、そしてヨーゼフ・ホフマンによる抽象的な文様レリーフ（右上部）（漆喰、1901/02、所在不明）を隔壁正面上に見あげ、右手壁下部にマクシミリアーン・レンツの装飾板（80 cm × 80 cm、標題『若きパン神』 *Jugendlicher Pan*、銅板、個人購入、所在不明）²¹⁾を見ながら4段の階段を下ると、正面のヴィルヘルム・リストの鉛の鑄造板（80 cm × 80 cm、鉛鑄造、彫金、金メッキ（推定）、パニールト、1901/02、個人購入、所在不明）に出会う。このリストの作品を左に見やりながら、出口の門を通過すると中央ホールとなる。

狭い通路を右奥に切って、さらにその通路の出入り口に門を暗示的に設

21) ホフマンの抽象的な漆喰作品とレンツの装飾板について、展覧会カタログには記載がない。Vgl. *Ausstellungskatalog*, S.39. これは展覧会カタログの印刷時期と作品の仕上がり時期との時間差から生じたことであろうか。

け、さらに段差をつけて観者を降りるように導くという構成思考の背後には、別次元の空間に入って行くというイメージを観者に与えようという意図が支配している。狭い通路を通過させて、そののち広い中央ホールに導くという、感覚的効果を狙ったバウアーの意図よりも、おそらくは、観者に階段を下らせるという行為をさせるように設定したことのほうが重要であるように思われる。それは一種の冥界下り、神話的世界への時間的廻行を暗示してはいないだろうか。観者を現世的時間から神話的・宇宙論的時間へと導くには、空間的構造が一種の死と再生を表現してみせるほかはない。広い空間から狭隘な通路を通過して巨大空間に導いて行くという空間思考の根源はまさにここにあるように思われる。

ちなみにホフマンの方形を主要モチーフとした抽象的な作品は、ウィーン分離派がすでにユーгент・シュティルの曲線の美の追究から幾何学的アспектへの転換を——マッキントッシュの影響の濃度は別にして——果たしつつあったことの明白な証拠であり、先述の展覧会全体における方形／幾何学型の多用にもそれは反映されているといえるだろう。

中央ホール

中央ホール左隅

中央ホールに足を踏み入れると、観者は中央ホール左奥の泉を模したニッシェとそれを取り囲むように立っている4体の裸体像（高さ213cm、突き固めコンクリート、1901/02、一部が個人購入、所在不明）に出会う。ルクソール神殿の巨大立像を思わせるこれらの4体の彫像は中央ホール右上にも同様に対称的に配置されている。これらの彫像はリヒャルト・ルクシュによるもので泉を連想させるニッシェを半円形に囲むように配されている男女像である。いずれの像も髪型は古代風であり、天を仰ぐという崇高なるものの存在を暗示するポーズをとっている。この上方への志向は、右ホール入口に展示されているエルンスト・シュテアーの縦長の壁画『高みへの憧憬』（*Die Sehnsucht zur Höhe*, 447 × 80cm, 1901/02）でもまた反復的に強調されることになる。彫像群の右脇にはコロマン・モーザーによる漆喰地に、鑄造された金属とガラスの流し込みと金メッキ（推定）を施した、生命樹を思わせる樹木を装飾的にデフォルメした縦長の作品（大きさ



未詳、1901/02、所在不明）が飾られている。恐らく華やかな色彩の作品であったと推測される。

中央ホール後壁上部

モーザーのフリーズの右側上部壁、柱によって隔てられた丸天井の下には、ベートーベン像の主たる背景をなすアルフレート・ローラーの巨大な壁画が位置する。『沈みゆく夜（夜のとばり）』（*Die sinkende Nacht*, 型紙使用、カゼイン、漆喰、金属張付、真珠層象眼、1901/02、所在不明）と題されたこの作品では、神殿に仕える巫女を思わせる、祈禱のポーズの文様化された女性天使像が左右に対称的に分かれて描写され、その中央にはミル・フルールを連想させる装飾模様が大きな空間を占めて配置されており、クリンガーのベートーベン像を正面から見た場合、あたかもベートーベン像が花々のなかに浮き上がり、その両側の女性天使像はベートーベンという芸術神に仕える巫女のように見える。つまり、ベートーベン像を正面から見て、像とこの作品を一体化させて見たとき、ベートーベン像を中心として——まるで光輪のように——その両側に文様的な女性天使像が広がるという構成になっている。教会内部における内陣が近代的な身振りで再現さ

れていることを、観者はいやおうなく知らされるのである。天使群像はほとんど図案化された形式をもち、それぞれ球体を捧げ持っている。まるで永遠にまどろむかのように顔を下へ向けている乙女たちの重なりを、ヘヴェシは *Humanisierung des Ornaments* と呼び、天使たちの捧げ持つ球体が黄金色であったことを指摘している。²²⁾ すなわちそれは沈みゆく太陽であり、それが永劫の時間において回帰し、繰り返されることを示しているのである。ビザンツ-プラッケンは、本稿次節で言及される作品『生成する日』と対照させて、バートーベン像の視線の先にある『生成する日』が新たな未来を示しており、その前提でこの『沈みゆく夜（夜のとばり）』を古きものの没落であると解釈している。²³⁾ しかしもしそうであるとすると、未来を指し示す『生成する日』の下部に4体のエジプト風の座像が設置されていることと矛盾するのではないか。また神殿的なモチーフが充満するこの空間において、単純に過去と未来を対照させているとは到底考えられない。この点については次節で述べる。ちなみに、この作品の一部がこの展覧会のポスターとしても使用されている。

中央ホール正面壁および下部



正面壁にはバートーベン像の視線の先の巨大な正面壁画、アドルフ・ベ

22) Hevesi, S.391.

23) Bisanz-Prakken, 1980 S.32.

ームによる『生成する日』(Der werdende Tag, 漆喰地、金箔(推定)、カゼイン、1901/02、所在不明)が掲げられている。これは後壁の『沈みゆく夜(夜のとばり)』と主題的な対(Gegenstück)をなすものである。『生成する日』もまた——『沈みゆく夜(夜のとばり)』ほどではないにしても——ほぼ左右対称の構造をもっている。やはり巫女を彷彿とさせる二人の女性が両側に立っている。ベートーベン像からみて左側に立つ女性像の背後には巨大な鳩を思わせる鳥が翼を広げて寄り添っている。二人の女性像の手からは、それぞれ靈気を連想させるほぼ長方形をした、おそらく金箔の装飾文様が上方へと立ち昇っている。この装飾文様のヴァリエーションと思われる文様が、二人の女性像が向き合う空間に配されて、ベートーベン像を視野に入れた構成そのものも『沈みゆく夜(夜のとばり)』を反復している。すなわち、ベートーベン像を背後から見たとき、女性像がベートーベン像を両側から崇拜するような形式になっているのである。

『生成する日』の前方には、入口のガラス格子戸を突出させたための空間処理として、ガラス格子戸をもった空間の左右に、おそらく漆喰処理された低い壁が伸ばされ、左右の低い壁にはそれぞれ一対の門を暗示する柱が2柱ずつ(合計4本)立てられ低い壁を左右それぞれ3分割している。その2柱の間には玉座を暗示する肘掛け椅子が設置されている。fig.1においてクリムトの座っている椅子がこれである。左右の椅子の肘掛け部分の前方両側にもそれぞれ柱を立てられ、その上にはフェルディナント・アンドリによる木彫の飾りが合計4体(2対、シナノキ、部分彩色、金箔、1901/02、オーストリア応用美術館蔵)取り付けられている。木彫の飾りはいずれも幻想的な人体の上半身を表現している。

門柱状の柱の上には左右それぞれ一対の、すなわち合計4体の古代エジプトー風の髪型をしたバッハー作の女性座像(大きさ未詳、標題『花



冠をささげもつ女』*Kranzträgerinnen*、鉛鑄造、部分的に金箔（推定）、1901/02、所在不明）が配され、彼女らはすべて花冠を暗示する円形状のオブジェを手をしている。この円形状のフォルムは後壁の『沈みゆく夜（夜のとばり）』に登場する女性群像のもつ円形／球形と呼応していると思われる。このガラス格子戸をもつ前室とその左右の低い壁、それに柱の上の乙女座像、こういった「エジプト的要素」はヘヴェシも指摘しているように「ひょっとしたら無意識的に登場している」ものかもしれない。左右ホールに開けられた開口部から中央ホールを見下ろすと、「入口の壁に取りつけられた白い方形の諸形式は、ナイル河の四角い家や平らな屋根を思い起こさせる」²⁴⁾のである。このエジプトへの志向は中央ホールの左右上部隅に置かれたルクシュの4体2対の彫像と相俟って、かなりはっきりと読み取れるのである。

さきほども述べたように、入口のガラス格子戸の空間の左右はそれぞれ門柱状の柱によって三つの空間に分割されているが、これらの空間にはそれぞれに2枚の銅のレリーフが、合計12枚（銅板、26 cm×26 cm、1901/02、12枚の内2枚が個人購入、所在不明）設置されている。これらの「ギリシャのメトープを想起させる」²⁵⁾ように配置された作品群はマクシミリアーン・レンツの手になるものである。12枚のうち8枚の作品の写真が残されているが、いずれもニンフやケンタウロス、あるいは幻想的な存在が神話的時間をまとって描かれている。こうしてみるとエジプト的志向といい、古代ギリシャ神話へのオマージュといい、あるいは古代のキリスト教教会堂ふうの空間構造といい、このベートーベン像の環境を形成するよう創られた、さまざまな要素を混在させた空間は、特定の時代や場所や宗教の表現というよりは、現代から遠く離れた、現代とは別次元の虚構された神話的時空であったのではないかと思われるのである。

この二つの巨大壁画に挟まれた空間は、ビザンツ-プラッケンと言うような過去と未来といった限定的なイメージによって解釈されるべきではなく、中央ホールを、夜と昼が交代する壮大な宇宙論的時間で満たし、永劫

24) Hevesi, S.391.

25) Bisanz-Prakken, 1980 S.32.

の時間を表現しているものと解釈するべきであろう。すなわち中央ホール左上部隅と右上部隅におけるエジプト神を思わせる合計8体の立像、モーザーの生命樹を思わせる2本の樹木、『生成する日』の下部に設置された——まさにベートーベンの視線の先にある——花冠を捧げ持ったエジプト風の乙女の座像、レンツの銅板作品の幻想的で神話的な内容、こういった諸要素を総合すれば、この崇高で壮大な芸術空間において表現されているものが、永劫に回帰し反復する神話的・宇宙論的時間であり、その永劫の時間のただなかにベートーベン像が芸術神として位置していることが理解できるであろう。

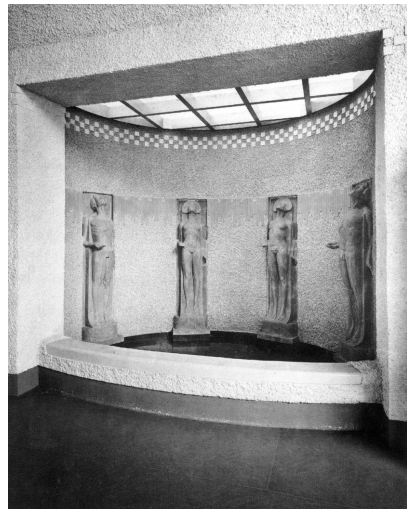
このような作品群に囲まれて中央に位置するのがマックス・クリンガーのベートーベン像である。台座を含めた彫像全体の高さは310cmでベートーベン像そのものは150cmである。本体の素材は大理石、ブロンズで、これにガラス、金属、象牙、貴石などが嵌め込まれている。床に直接置かれた土台はオクタゴンであり、その上に円形の防護柵が設置され、そのなかの台座にベートーベンが椅子に座っている像が位置している。全体に白を基調とした中央ホールの空間のなかで、ベートーベン像のみが静謐な大理石の色彩で際立っている。この作品については本稿（2）において述べるであろう。

中央ホール右上部隅（右図）

ここでは中央ホール左上部隅において展開されたものとはほぼ同じものが配置されている。ルクシュの古代風の彫像群もモーザーの作品も左上部隅と同様のモチーフを展開している。

中央ホールから右ホールへの通路 圏

観者は同じくパウアーの構想による中央ホールと右ホールの境界



に設置された門を通過して右ホールに入っていく。観者は門を抜け、再び狭い通路に足を踏み入れると通路左手にはレンツによるフレスコ作品（80 cm × 80 cm、フレスコ画、標題『黄道12宮』*Thierkreis*、漆喰地、真鍮象眼、1901/02、個人購入、所在不明）が見え、そこから90度右に折れると4段の階段に出会う。この階段を昇っていくことによって、観者は再び、左ホールと同じ空間・時間に戻るのである。とはいえ、観者は中央ホールでの崇高な経験を経たあとであることに注意しなければならないだろう。左ホールの空間が中央ホールにおける宇宙論的時間・空間へ足を踏み入れる準備の段階を用意していたと仮定するなら、右ホールは逆に、神話的時空から現世への帰還のための媒介的な意味あいをもつことになるだろう。

展覧会カタログ記載の順路図の方角に従って言えば、手前に上がってくる階段の左手壁下部（中央ホール側）にはリストの作品（80 cm × 80 cm、標題『アダージョ（月光ソナタ）』*Adagio [Mondscheinsonate]*、彩色、金箔（推定）、1901/02、個人購入、所在不明）が現れる。²⁶⁾ レンツとリストの作品の配置場所は左ホールと交代させられている。隔壁上部にはホフマンの左ホールから中央ホールへの階段上部に設置されたのと同じ作品の対となる漆喰の抽象絵画を思わせる作品（漆喰地、1901/02、所在不明）が掲げられている。

右ホール

ホフマンの抽象的な作品を見上げながら階段を昇っていくと、観者の視線には、遠く、右ホールから読書室へ通じる出口のある狭壁がすぐに目に入る。この出口を挟むように、その両側に配置されているのは、崇高な高さを誇るフリードリヒ・ケーニヒの二枚の作品である。通路圏から出口に向かって左側の作品（447 cm × 80 cm、絵画、漆喰地、カゼイン、金箔（推定）、所在不明）には5人の神女あるいは巫女風の服装と身振りをした女性が、右側の作品（同上、447 cm × 80 cm）にも3人の同様の女性像が描かれている。いずれの女性も豎琴状のものを左肩のほうに掲げもち演奏

26) 展覧会カタログの説明にはこの曲の最初の楽譜が掲載されているが、意図は不明である。Vgl. *Ausstellungskatalog*, S.52.



している。女性たちは似通った外観をしており、また重なりあった状態で描写されていることから、あたかも左ホールのクリムトのフリーズの最終画面における合唱隊の女性たちや、中央ホール後壁の『沈みゆく夜（夜のとばり）』の文様化された女性群像と共鳴しあっているようである。これらの背の高い作品と出口の間には、フリードリヒ・ケーニヒの銅板作品（26 cm × 26 cm、内容不明、青銅銅板、1901/02、個人購入、所在不明）がそれぞれ1枚、計2枚設置されている。

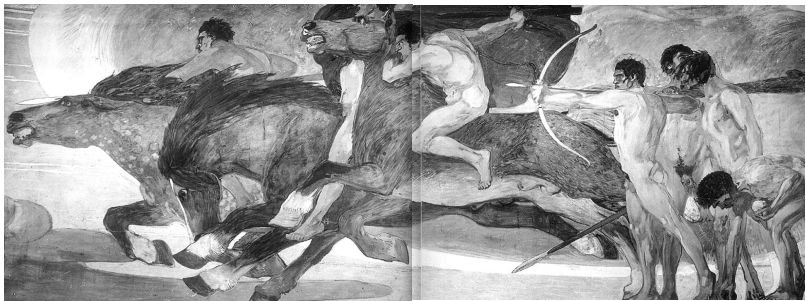
門柱の上には木彫が置かれ、その門柱の前にはクリンガーのブロンズ像（69 cm × 30 cm × 31 cm、『アスリート』*Athlet*、1898/1901、ライプツィヒ美術館蔵、シュテアーによる寄贈）が台座の上に置かれている。読書室への出口から通路圏を見て、通路圏右手の狭壁にはエルンスト・シュテアーの漆喰による作品（右図）（447 × 80 cm、標題『高みへの憧憬』*Sehnsucht zur Höhe*、漆喰地、金箔（推定）、1901/02、所在不明）が掲げられ、その下部横にはフリードリヒ・ケーニヒの



銅板作品（80 cm×80 cm、標題『プロメテウス』 *Prometheus*、1901/02、個人購入、所在不明）が展示されている。

シュテアの『高みへの憧憬』は13人の女性の横顔とその髪の毛を主要モチーフとして構成されている。髪の毛の文様が垂直的連続性を強調し、女性たちの絡み合うようにみえる腕が憧憬感情の強さを暗示している。下の3人の女性は、ほかの女性とは異なり顔を下方に向けており、現世における悲哀と高みへの上昇に対する諦念を表している。ザンクト・ベルテン市立美術館に所蔵されている、この作品の前段階を示すスケッチでは、悲しみから抱き合って慰めあう女性群が描かれているが、本作品では削除されている。髪の毛の色彩濃度も下方に行くに従って濃くなっている。ここで描かれる女性像のスタイルは、左ホールの出口左の狭壁下部に設置されたシュテアの装飾板『ヴァニタス』と酷似している。であるなら、この『ヴァニタス』と『高みへの憧憬』は同じ意味論的場で論じられるべきものであるかもしれない。ビザンツ-プラッケンにはシュテアやクリムトの作品と、オランダの画家トーロブとの類似性について詳述²⁷⁾しているが、ここでは触れないでおこう。本来であれば、左ホールとの構成的対称性を保つため、ここには80 cm×80 cmの装飾板が設置されるべきであったが、シュテアの提案でこのような構成になっている。²⁸⁾

出口両側に配されたケーニヒの2作品とシュテアのこの作品によって右ホールの空間的性格が規定されているように思えるのは本稿の筆者だけ



27) Bisanz-Prakken, 1999 S.137.

28) Vgl. Lehner, S.69.

だろうか。これらの作品内容は文様的であり、同じモチーフの反復であるが、あたかも意味論的な主張を控えているかのようである。これら3作品の役割は高みへの憧憬を、崇高さの演出をすることにあつたのではないかと思われる。

ベートーベン像への開口部とは反対の長壁上部にはフェルディナント・アンドリの巨大なフリーズが描かれている。テーマは『男性の勇気と戦いの喜び』(*Mannesmut und Kampfesfreude*、大きさ未詳、カゼイン、金箔(推定)、1901/02、所在不明)であり、7人の原始的な男たちが、あるいは3頭の馬を駆って、あるいは武器を携えた徒歩で、何かの狩りをしている様子がダイナミックな筆致で描かれている。この長壁上部にはこの作品のみが置かれている。この壁画の下部には、左ホール同様に、80 cm×80 cmの装飾板が6枚、26 cm×26 cmの装飾板が2枚設置されている。

その反対側の中央ホール寄りの、開口部の上部にはヨーゼフ・マリア・アウヘンタラーの『歓喜よ、神々の美しき火花よ』(“Freude, schöner Götterfunke!”²⁹⁾、カゼイン、漆喰、金箔、大きさ未詳、1901/02、所在不明)が掲げられている。レーナーによれば、アウヘンタラーはその1901年8月の書簡のなかで、委員会に提出するスケッチについて、シラーの『歓喜に寄す』の第二節を手がかりにした旨述べている。この構想は受理され、右ホールの中央ホール寄りの長壁の上部はアウヘンタラーに任されることになった。³⁰⁾ 色彩を記録した媒体が存在していないので、判断は難しいが、3人の男性と3人の女性のペア、それに女神を連想させる女性と少女を生き生きとした動きのなかで描いたこの作品では、Freude すなわち

29) 展覧会カタログ記載の説明ではこの綴りであるが、シラーの原詩では Götterfunken。おそらくは展覧会カタログの記載の誤りであろう。Vgl. Ausstellungskatalog, S.51.

30) Vgl. Lehner, S.66. アウヘンタラーはこれを喜び、他の作品との色彩のバランスについて、ローラーに宛てた書簡で言及している。これに反して同じくシュテアアが出していた構想は拒否された。この委員会の拒否についてシュテアアはローラーに抗議の手紙をしつこく書いているが、この怒りを鎮めるためか、右ホール入口すぐ右(右ホール出口から見て)に展示されたシュテアアの背の高い作品構想が代わりに受理された。Vgl. Lehner, S.66f.



愛の喜びが表現されていると思われる。この作品はアウヘンターラーの経歴の頂点をなすものである。とりわけ女性の登場人物たちがまとっている布のドレープの状態は、ヘヴェシによれば、近代ダンスの創始者のひとりロイ・フラーの影響を受けている。

さらに登場人物たちの身振りもまたロッセッティからフランツ・フォン・シユトウツクにいたる表現の系譜に連なっていることが指摘されている。³¹⁾

階段部分を除いた装飾板の配置を以下にまとめる。入口のすぐ右にはケーニヒ（標題『プロメテウス』、銅板、1901/02、個人購入、所在不明）、中央ホールと反対側の長壁には上からルクシュ-マコウスカ（漆喰地にカゼイン、金属象眼、1901/02、所在不明）、クルツヴァイル（水漆喰、シリカゲル、1901/02、所在不明）、ケーニヒ（26 cm×26 cm、銅板、1901/02、個人購入、所在不明）、アンドリ（浮彫、標題『圧政のなかで』 *In Tyrannos*, シナノキ、部分的に金箔、彩色、1901/02、個人蔵）、アンドリ（浮彫、標題『自由に通りを！』 *Der Freiheit eine Gasse (Heiliger Sebastian)*³²⁾、シナノキ、部分的に金箔、彩色、1901/02、個人蔵）、ケーニ

31) Hevesi, S.393.

ヒ（26 cm×26 cm、銅板、1901/02、個人購入、所在不明）、ルクシュ マコウスキー（絵画、シリカゲル、銅の象眼、漆喰地、1901/02、所在不明）、ミュルバッハ（モザイク、タイル、水ガラスの接合地、1901/02、所在不明）、出口の狭壁にはケーニヒ（大きさ不明、銅板、1901/02、個人購入、所在不明）、ケーニヒ（大きさ不明、銅板、1901/02、個人購入、所在不明）。

読書室

この読書室の空間設計および家具設計はレーオポルト・バウアーである。また読書室にはゲオルゲ・ミンネの石膏作品（『水浴する女』*Badende*、石膏、個人購入、所在不明、『若者』*Jüngling*、石膏、個人購入、所在不明、『演説者』*Redner*、石膏、所在不明、『習作』*Studie*、石膏、所在不明）が四つと、読書室の入口から見て左手に、コロマン・モーザーの構想によるスタンドグラスが設置されている。（個人購入、個人蔵、ウィーン）。植物を文様ふうにあしらった作品である。

これでわれわれはこの展覧会を展覧会カタログに記載された順路通りに一周したことになる。クリンガーを除いた展覧会の制作者21名の氏名一覧はふたつのグループに分けられて、展覧会カタログの末尾にアルファベット順に掲載されている。³³⁾ 第一のグループに氏名が挙げられているのはおおむね主要な作品を提供した会員たちである。すなわち、Ferdinand Andri, J.M. Auentaller, Rudolf Bacher, Leopold Bauer, Adolf Böhm, Josef Hoffmann, Gustav Klimt, Friedrich König, Richard Luksch, Koloman Moser, Alfred Roller, Ernst Stöhrである。これに続いて、第二の比較的小作品を提出した会員ま

32) この句は対ナポレオン戦争時、すなわちドイツの解放戦争時に愛国詩人たちによって使われた詩句。Theodor Körnerがその詩 *Aufruf* で使用したのが最初といわれ、Goerg Herweghには同題の詩（1841年）がある。圧政に立ち向かうときの呼び声。聖セバスチアンは古代ローマの殉教者で矢を射られ処刑されても死ななかつたことで有名。

33) *Ausstellungskatalog*, S.73ff.

たは非会員の氏名が挙げられている。すなわち、Rudolf Jettmar, Max Kurzweil, Maximilian Lenz, Wilhelm List, Elena Luksch, Felic. FRH. V. Myrbach, Emil Orlik, O.Schimkowitz, Leopold Stolba である。

さらに展覧会カタログ末尾には展示作品の購入ガイドが記載されている。これはシュテアも展覧会カタログ序文で示唆しているように、この展覧会が二ヶ月という短い期間限定の開催であり、展覧会終了後は展示空間はすべて取り壊されるということになっていたということが大きい。価格は事務室で問い合わせることができ、価格の三分の一を支払って購入申し込みをおこない、残額は展覧会終了後に支払うことになっている。送料は購入者負担であった。³⁴⁾

（この稿続く）

（慶應義塾大学）

34) Vgl. Ausstellungskatalog, S.77.