

# アンリ・ヴァン・デ・ヴェルデとドイツ —ベルギーから来たモダニズムの預言者

佐藤直樹

## 1. はじめに：ナショナリズムとアール・ヌーヴォー

1906年に開催された「ドイツの100年展」は、仲間裕子氏によれば「19世紀ドイツ美術の規範」をつくり上げたものであった<sup>1)</sup>。1775年から1875年という100年の歴史を相対的に見通すこの試みは、確かにC.D.フリードリヒの再発見が促され、ドイツ美術史の形成上重要な役割を果たしたことは言うまでもない。この展覧会で設定された100年は、決して恣意的なものではなく、ロココ美術への決別から始まり、印象派の登場によって区切られている。しかし、ここに集められた2,000点の絵画、3,000点もの素描は、ドイツの各州から集められたドイツ人作家のみ（唯一、ノルウェー人のダールを除いて）という、ドイツ皇帝ヴィルヘルム2世（Wilhelm II., 1859-1918）の意向が反映された政治的なショーという一面も併せ持っていた。展覧会の目的は、ドイツ人の美術がフランスにも決して引けを取らないことを示すことであり、文化先進国フランスへの対抗心とドイツの文化的コンプレックスが透けて見えてくる。本来、国際的な視野を持っていたナツィオナル・ギャラリーの館長フーゴ・フォン・チューディ（Hugo von Tschudi, 1851-1911）は、次第に色濃くなっていくドイツ社会のプロイセン色を憂いつつ、美学的な判断に基づいた国際的な美術品収集と運営を目指していたが、100年展後も皇帝ヴィルヘルム2世のナショナリズムとは反りが合わず、1908年には館長の座を追われてしまう。

ドイツがこうして次第にナショナリズムへの道を進み始めようとする前夜、ベルギー、アントウェルペン出身のアンリ・ヴァン・デ・ヴェルデ（Henry van de Velde, 1863-1957）（fig. 1）は、ユリウス・マイヤー＝グレーフェ（Julius Meier Graefe, 1867-1935）（fig. 2）やハリリー・ケスラー伯爵（Harry Graf Kessler, 1868-1937）（fig. 3）から高い評価を得ると、ベルリンから多くの注文が入るようになる。ブリュッセル

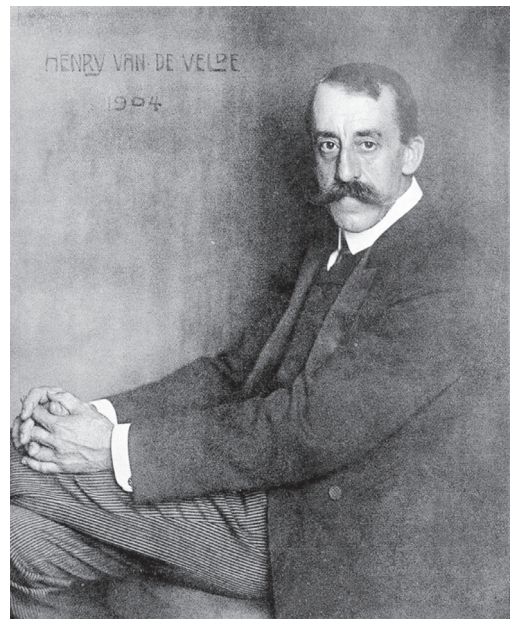


fig.1 ニコラ・ペアシャイト撮影《アンリ・ヴァン・デ・ヴェルデ》1904年

出典：[https://ja.wikipedia.org/wiki/%E3%83%95%E3%82%A1%E3%82%A4%E3%83%AB:Nicola\\_Perscheid\\_-\\_Henry\\_van\\_de\\_Velde\\_1904.jpg](https://ja.wikipedia.org/wiki/%E3%83%95%E3%82%A1%E3%82%A4%E3%83%AB:Nicola_Perscheid_-_Henry_van_de_Velde_1904.jpg)



fig.2 撮影者不明《ユリウス・マイヤー＝グレーフェ》

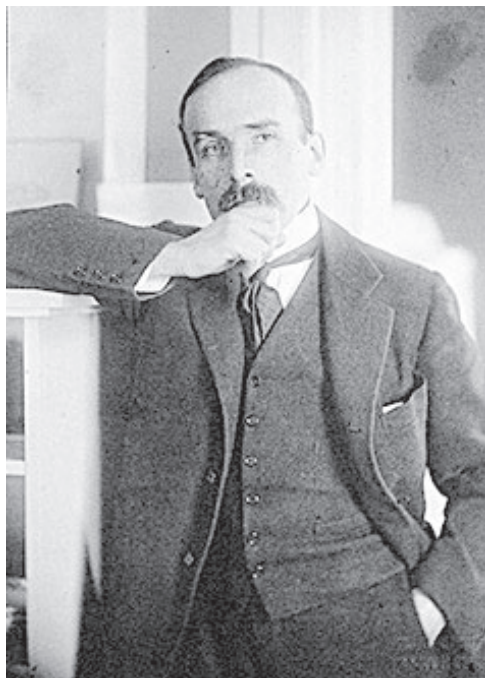


fig.3 撮影者不明《ハリー・ケスラー伯爵》

ルで制作された製品の輸送費用などを鑑みて、ヴァン・デ・ヴェルデは1900年10月に家族とともにベルリンへと移住する。ヴァン・デ・ヴェルデはこの頃のドイツを『自伝』のなかで次のように表現しているのが興味深いので紹介しておこう。「ヨーロッパ中探しても、ドイツほど政府公認の芸術の優位を打ち破ろうとする国はなかった」。あるいは、「パリでは、近代芸術の巨匠たちでさえも困難な戦いを強いられたが、ドイツではフランス人の印象派やロダン、コンスタンタン・ムーニエのような彫刻家の作品が公立の美術館に買い上げられていた」<sup>2)</sup>。つまり、この頃までは、ドイツが他のどの国よりも前衛的な芸術に対して強い興味と歓迎を示すような、国際的にも先進的な国であった。この証言が興味深いのは、1906年にドイツ美術100年展が開催されるほんの数年前までは、ドイツこそヨーロッパで最も進取の気性に富む人々で溢れ、パリを凌ぐ前衛的な芸術都市に発展する可能性を担っていた点であろう。その背景には、ベルリンで活躍していたマイヤー＝グレーフェの批評活動とハリー・ケスラー伯爵の芸術家支援に加え、ナツィオナル・ギャラリーの館長チューデイによるフランス・モダニズム美術の積極的な収集があった。しかし、ヴィルヘルム2世の文化政策は、ベルリンが国際文化都市になることを阻んでしまうのである。

ベルリンにヴァン・デ・ヴェルデが来たことを当時のユダヤ人のジャーナリスト、マクシミリアン・ハルデン (Maximilian Harden, 1861-1927) は、雑誌『未来』(Die Zukunft) において好意的な文章で評価している。このハルデンが主宰する雑誌は、ヴィルヘルム2世政権の敵とみなされていたが、この記事のおかげでヴァン・デ・ヴェルデには注文が殺到したという<sup>3)</sup>。ハルデンは、ドイツ史上最初の同性愛スキャンダル「ハルデン＝オイレンブルク事件」(Harden-Eulenburg-Affäre) で、ヴィルヘルム2世の閣僚や側近が同性愛者で溢れていることを告発、糾

弾されたオイレンブルク侯爵らから名誉毀損で訴えられ1907年から1909年にかけて法廷闘争を繰り返した。この闘争で多くの人物が失脚し、病に倒れると、ヴィルヘルム2世の体制に変化の兆しが現れる。これまで皇帝の帝国拡大主義に反し、外交的に穏健であろうとしたオイレンブルクの失脚が、第一次世界大戦に向かう原因の一つだとも言われている。

ヴァン・デ・ヴェルデがベルリンに移住して一年も満たない1901年、ヴァイマルでヴィルヘルム・エルンスト大公（Großherzog Wilhelm Ernst von Sachsens-Weimar-Eisenach, 1876-1923）が君主となる。この新しい大公は、軍隊上がりで質実剛健な性格であったため、ヴァイマル宮廷はゲーテとシラー、そしてフランツ・リストが築き上げた偉大なる伝統が失われるという恐怖に苛まされることになる。宮廷の不安と呼応するように、ニーチェ夫人（Elisabeth Förster-Nietzsche, 1846-1935）やハリー・ケスラー伯爵らは、ヴァイマルにヴァン・デ・ヴェルデを招聘することで、ヴァイマルに蔓延していた絶望的な空気を一掃しようと企画する。ザクセン＝ヴァイマル＝アイゼナハ大公国の高官たちは、地場産業における業績不振のテコ入れと、趣味の向上を目指すため、ヴァン・デ・ヴェルデの招聘を実行に移した。自国の産業発展を目指す大公は「美術工芸ゼミナール」の開校を約束すると、ヴァン・デ・ヴェルデは1902年の春にベルリンからヴァイマルに移住する。この学校が、後にバウハウスを生み出す「種」となるのだが、本稿では、ヴァン・デ・ヴェルデのヴァイマル時代ではなく、彼がベルリンに残したモダニズムの遺産に注目し、彼の作品の造形的な特質とそれがドイツのモダニズムの形成に果たした役割を考察してみることにしたい。

## 2. ヴァン・デ・ヴェルデを拒絶するパリ

アンリ・ヴァン・デ・ヴェルデが晩年にスイスで準備し、未完のままに終わった自伝『わが生涯の歴史』（*Geschichte meines Lebens*, Piper Verlag, 1962）は、500ページを超える大著であるが、これによると、ヴァン・デ・ヴェルデの生涯は決して成功ばかりではなかったことがわかる。ジャポニズムが隆盛を極めるパリで、ヴァン・デ・ヴェルデは国際的なデビューを飾った。S・ビング（Samuel Bing, 1838-1905）のギャラリー「アール・ヌーヴォー館」（Maison de l'Art Nouveau）のインテリアを担当し（fig. 4）、アール・ヌーヴォーからモダン・デザインへの展開を促したことはよく知られている。しかし、この仕事は、決して成功とは呼べないものであった。1895年12月26日の展示館のオープニングで、ヴァン・デ・ヴェルデによる新しい様式は招待客の上流階級や芸術家、美術評論家から攻撃された。罵声や嫌味が聞こえてくるほ



fig.4 撮影者不明、《アール・ヌーヴォー館、アンリ・ヴァン・デ・ヴェルデ設計の喫煙室》1895年



どの不評だったという。ジャポニズムの中心的人物で、ビングの友人であったエドモン・ド・ゴンクール (Edmond de Goncourt, 1822-1896) でさえも、道路で両腕を高々と揚げるジェスチャーで、この展示に対する嫌悪感を示すほどであった。しかも、エドモンはヴァン・デ・ヴェルデを名指して攻撃した。「出展者のなかで最も滑稽だったのは、ヴァン・デ・ヴェルデで、彼は造船の法則に従って家具を設計した」と。これに、彫刻家のオーギュスト・ロダンも同調し「あなた方のヴァン・デ・ヴェルデは野蛮人 (バルバル) だ！」と叫んだ<sup>4)</sup>。一部、ギユスターヴ・ジェフロワ (Gustave Geffroy, 1855-1926) など除いて、フランスの報道機関は極めて辛辣だったが、イギリスの美術雑誌『ザ・ストゥーディオ』(The Studio) は、ガブリエル・ムレ (Gabriel Mourey) による「今日の美術シーズンの大事件」と題する敬意に満ちた論文を掲載した<sup>5)</sup>。つまり、パリでは激しく拒絶されたヴァン・デ・ヴェルデのデザインであったが、早くも1880年代に始まっていたウィリアム・モリス (William Morris, 1834-1896) の「アーツ・アンド・クラフト運動」(Arts and Craft Movement) のおかげで進歩的であったイギリスにおいては歓迎されたことを示している。

さて、会場を出て嫌悪感を露わにしたエドモン・ド・ゴンクールは、『ジャーナル』(1895年12月30日) 紙においてもヴァン・デ・ヴェルデに対する攻撃の手を緩めない。「いかにも、18世紀のなまめかしくふっくらとした快適な家具を生み出した我が国は、洞窟で暮らしたり、水辺の高床住居で暮らしている無教養な連中のために作ったような、無愛想で角ばった家具によって脅かされている。フランスはそれ故、醜悪さを競う競技で賞を与えられた形<sup>フォルム</sup>を非難するだろう。例えば、船のハッチに似たドアや窓、小便混じりの洗濯水のような青色の上を汚らしい黄色をした鳥が飛び回っている図柄の布地を貼った、まるで扁平なトタン板のように見えるソファ、安楽椅子、腰掛け、あるいは歯科医で使う洗面台を思わせる化粧台やその他の家具のあたりに・・・我々は侵略によって打ち負かされた、本当に無国籍な人間になるべきだろうか？この侵略は・・・外国勢が優勢になる時代、フランスにドイツとオランダの家具しか置いてないかのように見える時代、こうした時代の競争よりもっと悪い。ノー、これが将来のフランスの家具だろうか？ノー、そしてもう一度言う、ノー！」<sup>6)</sup>。このエドモンの口さがない批判は、実は示唆に富んでいる。なぜなら、いまでこそアール・ヌーヴォーの曲線やフォルムを優雅とさえ感じるのに、彼にとっては醜悪な「角ばった」家具と映ったからだ。しかし、この指摘こそ、はからずもアール・ヌーヴォーの特徴、そしてヴァン・デ・ヴェルデの造形理念を的確に捉えたものであった。曲線や直線の組み合わせによる彼のデザインは、まさにモダニズムを予言するものであり、このインテリアのコンセプトはパリからドレスデンに輸入され、その後ベルリンでも新しい様式として人気を博していくこととなるのだが、これについては、後に見ていくことにしよう。それにしてもエドモンの言葉は、日本びいきで知られ、1886年にはビングの店でゴッホやモネと一緒に浮世絵を見ていた人のものとはにわかに信じがたい<sup>7)</sup>。エドモンが、友人ビングの新しい試みを真っ向から批判したのは、強い失望からだったのだろうか。期待していた美術展が、ヴァン・デ・ヴェルデのインテリア・デザインによって破壊され、そこには何一つ日本的な美を感じる事ができなかったことをこの記事は伝えてくれるのである。

加えて、シルヴァーマンが正しく指摘するように、エドモンの強い拒絶反応は、外国のアーティストの侵略に対するナショナリストとしての偏狭なものの見方が背後にあったことを忘れては

ならない。エドモンが「船の様式」(Yachting Style)「醜さの錯乱状態」(a delirium of ugliness)とビングのディスプレイをこきおろしたのには、イギリスやベルギーの無骨で角ばった家具が、フランス18世紀の曲線美を讃えた家具を駆逐することへの恐れ、すなわちフランス文化を脅かす外国人芸術家に対する恐怖からであり、愛国主義が様式判断に優先されてしまったのである<sup>8)</sup>。さらにエドモンの心情を考えるならば、この拒絶反応には近代化が打ち壊していく古き良きパリへの未練があった。彼らは未だ、死に絶えた貴族の時代との一体化を図るため、1869年にはパリ郊外のオートイユの広い邸宅に彼らの集めた膨大な収集品を並べて、前世紀の室内の様子を本気で再構成することに余念がなかった (fig. 5)。彼らは失われた貴族文化の名残に完璧に囲まれて暮らすことが可能な、外界から閉ざされたいわば要塞に住んでいたのだから<sup>9)</sup>。当時のパリはセーヌ県知事オスマン男爵によるパリの改造計画が推し進められて増大する公共空間の脅威、すなわち「無慈悲なまでに真っ直ぐな、見通しのよい」圧倒的な大通りを目の当たりにして、ゴンクール兄弟は貴族的な隠遁生活のなかで、無味乾燥した規則正しさや統一性に抵抗することのできる唯一の芸術様式、つまりは遺物となりつつあった「ロココ様式」のあらゆる対象が独特で、自然なうねり、曲線を描く不規則なリズムを讃えながら、職人の手の痕跡をとどめる素材を用いてしなやかで柔軟、まるで溶けた蠟で形作られたようなオブジェたちに浸っていたのである<sup>10)</sup>。なるほど、ゴンクール兄弟がエミール・ガレ (Emile Gallé, 1846-1904) に宝石で飾られたガラスの水差しを注文したり、ガレを家に招いているのは不思議ではない<sup>11)</sup>。それは、新しいものを全てを否定するわけではなく、彼らの美意識にそぐわないものを許さないという態度であった。ゴンクール兄弟は、記憶の日常生活を取り巻く18世紀の職人たちによる技術的鍛錬を見せるものを愛し、19世紀の産業社会の悪趣味と醜悪さに対する批判を繰り返した。彼らは、イギリスにおけるジョン・ラスキンの先進的な役割を果たしながらも、ラスキンとは真っ向から異なる美的基準を示す<sup>12)</sup>。ラスキンの芸術観は中世を基準とする社会的なものであったのに対し、ゴンクール兄弟の美的基準はロココでありエリート主義的であった。ラスキンの主要なターゲットは産業革命と分業であったが、ゴンクール兄弟が標的としたのは、フランス大革命と趣味の均一化であった<sup>13)</sup>。こうした美意識をもつゴンクール兄弟が、ヴァン・デ・ヴェルデの「簡素で合理的」な様式自体を許せなかったのは当然のことだろう。



fig.5 撮影者不明《オートイユ、ド・ゴンクール家のサロン》  
1893年、カルナヴァレ歴史博物館、パリ  
出典：<https://pdfs.semanticscholar.org/9790/3ceaec05f052c177aa41d1778f4210e83d80.pdf>

### 3. ドレスデンとミュンヘンにおけるヴァン・デ・ヴェルデの評価

ドイツでは、ビングのアル・ヌーヴォー館に対するパリの激しい拒絶反応が報じられながらも、1897年に開催予定のドレスデン国際芸術展で新たに美術工芸部門が設けられることもあり、パリを調査しようという動きが生まれていた。ドレスデン王立美術館全体を統括する長官のヴォルデマール・フォン・ザイトリッツ (Woldemar von Seidlitz, 1850-1922) は、ドレスデンの国際芸術展にビングのアル・ヌーヴォー館を紹介しようと企画する。印象派の崇拝者で熱狂的な日本美術愛好家かつコレクターであったザイトリッツは、国際美術展実行委員の代表団を引き連れて、パリのアル・ヌーヴォー館を訪れ、ビングの成果をドイツに紹介することがドイツの美術製品の質の向上に役立つと考えた<sup>14)</sup>。ドレスデン国際美術展の公式カタログを見てみると、第8・9室に「フランス・インテリア部門」が設けられている。ここに、ヴァン・デ・ヴェルデがアル・ヌーヴォー館のために制作した家具が展示されるのだが、奇妙なことに彼の名前はどこにも記されていない<sup>15)</sup>。その理由は、ビングが全ての作品を彼自身の名前で披露したいとヴァン・デ・ヴェルデに頼んでいたからであった。全ては、ヴァン・デ・ヴェルデの作品としてではなく、彼の会社「ビング、アル・ヌーヴォー」の作品として出品された<sup>16)</sup>。ヴァン・デ・ヴェルデは、しかし、この申し出に関心がなかったと回想する。重要なのは自分の名前ではなく、果たしてドイツ人は「形態と装飾を新しくしようとする私たちの努力に」パリの人たちと同く厳しい反応を示すかどうかという一点だけであったからだ<sup>17)</sup>。

ビングのアル・ヌーヴォー商会は、ドレスデンの会場で多くの観客を休憩させて自分の展示ホールに長く引き止めるため、パリで展示した部屋に加えて、ヴァン・デ・ヴェルデに新たに「休憩室」設計させた (fig. 6)。展覧会の特別観覧日に招かれた美術評論家やジャーナリストをはじめとする招待客は、自分たちがこれまで見慣れてきたものと極端に異なる内装や家具に強い関心を示し、アル・ヌーヴォー商会の作品を賞賛する。そして、会場にマイヤー＝グレーフェが現れると、評論家やジャーナリストたちが彼の周りに押しかけ、アル・ヌーヴォー商会のために家具その他の作品を設計した製作者の名前が質問され、真実が明るみに出された。マイヤー＝グレーフェは、全ては「ヴァン・デ・ヴェルデが設計し、ブリュッセルで製作されたものだ」と説明したのである<sup>18)</sup>。すると、報道機関は、これまでの様式模倣に終止符を打った改革者だとヴァン・デ・ヴェルデを褒

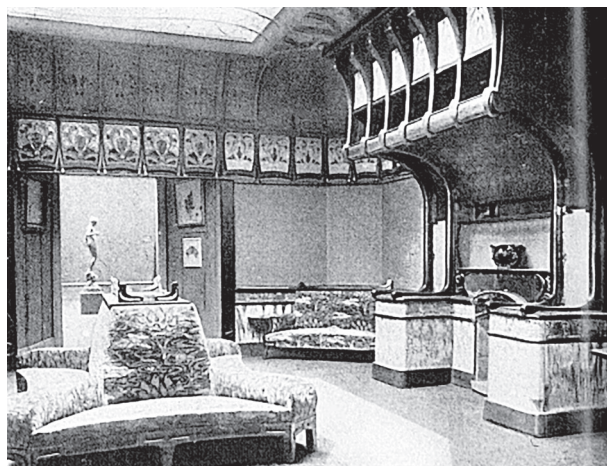


fig.6 撮影者不明《ドレスデン国際美術展におけるアンリ・ヴァン・デ・ヴェルデ設計の休憩室》1897年

出典：Thomas Föhl u.a., *Leidenschaft, Funktion und Schönheit: Henry van de Velde und sein Beitrag zur Europäischen Moderne*, Ausst.-Kat., Weimar, 2013



めちぎった。ヴァン・デ・ヴェルデは、パリとは全く異なる反応をドレスデンで得ると、一躍、ドイツで新しい運動の中心人物として認知されていくこととなる。

大絶賛されたドレスデン展によって、ドイツでの評判が高まると、1899年のミュンヘン分離派展（Die Münchner Sezession）にヴァン・デ・ヴェルデは招待される。「当時ミュンヘンは、芸術の中心としてヨーロッパ中で高く評価されていた。ドレスデン、デュッセルドルフ、ましてやベルリンなど、ミュンヘンに及ぶものではなかった」<sup>19)</sup>と、ヴァン・デ・ヴェルデは次の大きな成功に酔いしれた。ミュンヘンの展覧会場で最新の作品を展示するために2つの展示ホールをあてがわれると、自分の設計した「図書館兼書斎」における家具調度品の配置を監督した（fig. 7）。この図書館兼書斎のアンサンブルに、彼は合計60点近くの作品を展示した。この部屋には

マイヤー＝グレーフェのために設計した湾曲した大机（fig. 8）も展示された<sup>20)</sup>。ヴァン・デ・ヴェルデは、ミュンヘンの人たちが「ビールを飲むように芸術を楽しむ」ことに気づいていたため、自分の出品作についての反響を聞くためにホーフプロイハウスの大勢の人々に紛れ込む。すると、パリやドレスデンのときよりも、ずっと大きな戦いに挑んだことに気づかされる。人々が、ヴァン・デ・ヴェルデの作品が彼らの賛美する「マカルト様式」<sup>21)</sup>（fig. 9）に激しく抵抗していると感じていることを知るからである<sup>22)</sup>。ヴァン・デ・ヴェルデは、「ミュンヘンの人たちがハンス・マカルト、つまりマカルト様式に対して変わることなく持ち続けている熱狂的な思い・・・を目の当たりにして驚いた」<sup>23)</sup>。つまり、パリでロココ様式に立ち向かったヴァン・デ・ヴェルデは、ミュンヘンでも「古いがらくた様式」（Mischung von Trödel）すなわち「ドイツのあらゆる階層の住宅の内装に氾濫する悪夢」に抵抗する羽目になったのである<sup>24)</sup>。芸術の都ミュンヘンで、市井の人々がいまだに熱狂的に信仰していた「マカルト様式」は、パリの

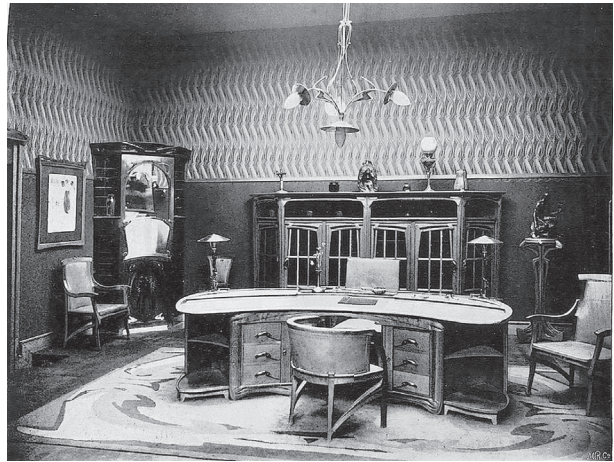


fig.7 撮影者不明《ミュンヘン分離派展でのアンリ・ヴァン・デ・ヴェルデの展示室》1899年

出典：Deutsche Kunst und Dekoration, (Hg.) Alex Koch, Darmstadt, Okt., 1899.



fig.8 アンリ・ヴァン・デ・ヴェルデ《分離派書斎机》1899年、ゲルマン国立博物館、ニュルンベルク

出典：https://www.detail.de/artikel/der-alles-koenner-arbeiten-von-henry-van-de-velde-10049/

ゴンクール兄弟が浸っていたロココ趣味と同様の保守反動だったと言って良いだろう。

ならばミュンヘンでもパリ同様の拒絶に会ったかと言えばそうではなく、エドモン・ド・ゴンクールほどのトゲのある言葉も使われず、ドイツでのヴァン・デ・ヴェルデの評判は次第に高まっていく。ヴァン・デ・ヴェルデは、芸術雑誌『ドイツ芸術と装飾』の1899年10月号でG.F.(文筆家ゲオルク・フックス Georg Fuchs)によって寄稿された「ミュンヘン分離派展の応用芸術」という文章に注目する。それはドイツの急



fig.9 ルドルフ・フォン・アルト《グスハウス通りのマカルトの아트リエ》1885年、水彩、ウィーン博物館

出典：<https://www.habsburger.net/de/medien/rudolf-von-alt-hans-makarts-atelier-der-gusshausstrasse-1885-aquarell>

進的な進歩にとって重要な問い、つまり、「ドイツの北と南の間の考え方、風習、美的センス（ゲシュマック）の違いがあるだろうか」<sup>25)</sup>という問いかけであった。ゲオルク・フックスの文章を検証してみよう：

「ヴァン・デ・ヴェルデの作品をベルリンやハンブルクやドレスデンで見ると、ここ南の我々のもとで見るとでは非常に差がある。その作品の輪郭線（リーニエンフールング）がもつ力強さと多様性、実際に使うための必要条件への驚くべき適応性、まねのできない軽やかさとはどんなものと比べても引けを取らないほど美しく、優れているように見える。・・・しかし、彼を前兆（ジンプトーム）、つまり我々の進化したタイプの人間と解釈するや否や、それと反対に全く別のことを感じるのである。北の地方では彼を完全に理解できると思うし、彼のベルリンでの成功がまったく「流行」（モーデ）ではないということを我々は想像できる。しかし、南の我々から見ると、それは風変わりな美しさであり・・・我々は作品のひとつひとつを感心して見つめる。しかし、ロシアや日本や古代アッシリアの偉大な巨匠たちの作品と同じくらい、これらの作品はなじみのないままである。」<sup>26)</sup> フックスのこの文章は、ヴァン・デ・ヴェルデの造形で最も重要な「線」の造形に気づいているだけでなく、それが南ドイツでは極めて異質なものであること、すなわち北方起源の美意識であるという判断を下していることで極めて意義深い。マカルト様式が支配するミュンヘンにおいて評論家フックスの目には、ヴァン・デ・ヴェルデの線の造形が異質なものとして映ったからだ。続けてゲオルク・フックスは、ヴァン・デ・ヴェルデの書斎机（fig.8）の造形に言及する。

「彼の作品の中で最も個性的な作品はおそらく書斎机であろう。内部に蓄えられた労働エネルギーが机全体に現れていて、その前に座れば仕事をするために必要なすべての備品、秩序、平安をすぐ手に入れることができ、近代生活の無言の戦いの中で迅速かつ確実に仕事をするために必要なものがすべてここにある。しかし、単に物としてあるだけではなく、芸術的な手段による表情を与えられている。しかしながら、整えられた形の中にはどうか〈単なる実用性〉



だけは克服されていて、豊かな美しさに到達している。」<sup>27)</sup>

確かに本作品を見てみると、フックスの記述が的を射ていることに気づかされる。机の引き出しの取っ手金具、机の天板と引き出しの間にある左右対称の飾り板からは、目に見えない人間のエネルギーや創造力を視覚化したようなデザインになっている。それは椅子に座る人から左右に発せられるエネルギーの雲のようなものなのだろう。卓上には金具で同様のエネルギーの意匠も認められ、まるでそのエネルギーが左右に配された燭台（元々はガスランプであった）の明かりを灯すかのようなのだ。このような金属工芸の装飾が、機能と相まって木製家具に表情をつけていく彼の造形的特徴はベルリンの商店建築の意匠に受け継がれていく。

#### 4. ベルリンに残されたモダニズムの遺産

1897年にヴァン・デ・ヴェルデは、ベルリンの食品会社の広告事業を手がけた（fig. 10）。おそらく、世界で最も早い「コーポレート・アイデンティティ」の仕事である。このポスターの造形は、3つの部分から構成されている。ひとつは、幾何学的な線の領域にはっきりと見える社名 TROPON の文字。もう一つは、中央部で装飾的な動きを見せる曲線が注意を引きつける部分である。広告のコピーとして「トロポンは栄養満点」(Tropon ist die concentrierteste Nahrung)

と書かれているが、「トロポン」と「栄養満点」という文字をつなぐ「ist」は、中央部の装飾曲線と混ざり合いつつも、まだはっきりと読み解くことができる。とくに文字「t」は水面に落とされた墨のように下方へと流れて、我々の目を続く広告コピー文へといざなってくれる。イングリット・ベッカーは、こうした効果を「ネガ=ポジ効果」(ein Positiv-Negativ-Effekt) と名付け、平面で繰り広げられる視覚的効果を強めている点を的確に指摘している<sup>28)</sup>。直線と曲線部分は、相反する要素のように見えて、相互に融合し合う。特に画面上部の3つのオレンジの球から出る曲線は、画面下部に向かって墨のように流れていき、広告文字「Die concentrierteste Nahrung」を囲みながら上昇し、右角で幾何学的な線に合流する。すると今度は墨色からオレンジ色に反転し、迷路のような幾何学模様に入り込みながら、同時に、出発点のオレンジの球へと循環していくのである。この作品には3つ（ないしは4つ）のオレンジの球体とそこから流れ出す墨絵のような曲線の組み合わせに、木の芽のような植物的なイメージを認めることも可能であろう。しかし、上



fig.10 アンリ・ヴァン・デ・ヴェルデ《トロポンの広告ポスター》1897年、ドイツ歴史博物館、ベルリン  
出典：Thomas Föhl u.a., *Leidenschaft, Funktion und Schönheit: Henry van de Velde und sein Beitrag zur Europäischen Moderne*, Ausst.-Kat., Weimar, 2013

部に見られる幾何学的な構成が、本作が具象的なイメージからのみ成り立つことを打ち消している。平面である本作には「機能美」という側面は備わりようがないのだが、上部の直線を利用したアルファベット TROPON の TRP の足が、オレンジの球体に接することで下部の広告文へと我々の視線が誘導されていく。本作は、商品を見せることなく、社名と文字だけの要素を用いて、達成しうる限りの強烈なイメージを作り出すことに成功したのである。実際、この広告からは具体的な商品イメージは何一つ浮かんで来ないのだ。主力商品であるビスケットやココアに関するイメージの破片さえも感じられない。この広告が示すのは、トロポソ社がファッションナブルな会社であるという一点のみである。まさに、企業イメージのためのポスターでしかなく、その意味において、この仕事は、20世紀になって企業がコーポレート・アイデンティティをこぞって求めるようになる時代を100年も先取りする画期的なデザインなのである。

こうしたトロポソのポスターがもつ造形的な特徴は、初期中世写本芸術の精華の一つ《ケルズの書》(fig. 11) との親近性があるように思われる。《ケルズの書》の「マルコ伝」に見られる文字「XPI」は、キリストを意味するギリシャ語の最初の三文字である。ここでは、ページの半分以上を占める巨大な文字のXの一股が長々と左下方へと伸び、右の二股が弧を描いて上下に向かい合い、Xは入れ子状となった多重渦巻き紋に取り囲まれている。Xの右下には、文字IがPに巻きつかれている。《ケルズの書》に見られるような、画面中を所狭しと埋め尽くす装飾的指向性は、北方の蛮族の「空間恐怖」(Horror Vacui)を証明するかのようだ。こうした特徴は、同様に、ベルギーという北方からやってきたヴァン・デ・ヴェルデの造形原理と一致する。《ケルズの書》における文字と幾何学的な組紐紋との組み合わせは、ヴァン・デ・ヴェルデが達成しようとした幾何学と曲線による装飾体系を説明してくれるものだ。しばしば、トロポソのポスターは、「新芸術」(=アール・ヌーヴォー様式)による画面構成であると、簡単に片付けられてしまいがちだが、そこには、ヴァン・デ・ヴェルデが、土着の中世的な造形言語を自分なりにモダンに変容させた造形上の秘密が隠されているに違いない。

さて、ヴァン・デ・ヴェルデは、《分離派書齋机》の成功で、次第に建築や家具の仕事をベルリンから受けるようになると、ヴァン・デ・ヴェルデの芸術を高く評価するハリー・ケスラー伯爵(Harry Graf Kessler, 1868-1937)の存在が、彼にベルリンへの移住を決意させた。社会的地位が高く、財政的にも恵まれ、かつ独仏英語を完全にマスターしていたケスラー伯爵は、外交分野における高級官僚となるべ



fig.11 《ケルズの書》8世紀、トリニティー・カレッジ図書館、ダブリン

出典：<https://www.britannica.com/topic/Book-of-Kells>

くしてなった人物だった。そして、ケスラー伯爵はヴァン・デ・ヴェルデに、ベルリンのケテナー通り (Köthener Str. 28) に構えた新居のインテリアを注文する。食器戸棚やテーブルなど白く塗った家具に、ハリー・ケスラーの希望に沿って作ったわずかな真鍮製装飾は「構造を強調する、あるいは構造に従う」ことで高く評価されたという<sup>29)</sup>。室内には、ケスラー伯爵の美術品コレクションが部屋を飾っていた。ゴッホ、セザンヌ、ルノワール、ヴューイヤール、ドニなど。なかでもジョルジュ・スーラの大作《ポーズする女たち》(1886-89年) は人を驚かせた。このケスラーの住宅は、ベルリンの上流階級にとってひとつのセンセーショナルな事件であり、彼が催す朝食会と5時の茶会 (ファイブ・オクロック・ティー) は、手の込んだ社交パーティとして評判となった。このパーティーでヴァン・デ・ヴェルデは多数の人物と知り合い、ベルリンでの注文を増やしていくことができたのである。彼が携わったベルリンのインテリアは、当時の流行を映し出すものであったのに、残念なことに現在ではほとんど全てが破壊、解体されてしまい四散してしまっている<sup>30)</sup>。

1899年、モーレン通り (Mohrenstr. 11/12) に建てられたタバコとシガーの専門店《ハバナ＝カンパニー》(fig. 12) は、ベルリンでヴァン・デ・ヴェルデが最初に設計した商店だった。この室内には、過剰なまでに線的な装飾が施されている。そうした線の造形は、揺さぶられたような棚やムーア様式を想起させるアーケード状空間によって、平面でありながら量感を伴うものとして表現されている。壁面には、タバコの煙が文様化されて装飾フリーズとして表現されており、それがまるで壁の構造を支えているかのようなトロンプルイユ的な効果も合わせて持っている<sup>31)</sup>。ヴァン・デ・ヴェルデのインテリアが見せる高い創造性は、棚の柱から交差ヴォールトに継続する線の構成が、しっかりと建築構造を支えているかのような錯覚を生み出すところにある。建築構造としてのヴォールトは、壁面に施された煙模様のフリーズと響き合うことで、そのトロンプルイユ効果は一層の高まりを見せてくれる。フリーズに見られる動くカーブの連なりは、ヴァン・デ・ヴェルデの商標とも言えるほど特徴的なもので、ここではアール・ヌーヴォーの装飾の喜びが、線の抽象化によって存分に発揮されている<sup>32)</sup>。

続くベルリンでの仕事のうち、プロイセン王室御用達の《フランソワ・ハビー理容サロン》(fig. 13) が極めて特別で新しい成果をあげた。というのも、ここでのインテリアは、技術と美的な要素がうまく結びつくことができたからだ。ガスと水道に用いられる真鍮の管が、むき出しのままの機能性として全空間にわたって装飾として用いられている。マホガニーの暗い色の椅子も、装飾を志向



fig.12 アンリ・ヴァン・デ・ヴェルデ《ハバナ＝カンパニー》1899年、ベルリン

出典：<https://www.design-is-fine.org/post/45948103045/henry-van-de-velde-havana-company-cigar-store>



するものは何一つない。椅子が鏡やランプ、他の装備ともに列をなすことで、技術工学的な印象を強めている<sup>33)</sup>。先端をひねって勢いよく上へ向けた口髭「エス・イスト・エライヒト！」の考案者が、この理髪店の店主フランソワ・ハビーで、皇帝ヴィルヘルム2世がこの口髭 (fig. 14) を好んでつけたために多くのドイツ人が真似をしたという<sup>34)</sup>。真鍮の管の装飾のある理容サロンで整えられる口髭もまた、装飾的な跳ね上がりを見せてくれる。ヴァン・デ・ヴェルデ自身も、この《フランソワ・ハビー理容サロン》のインテリアを「私の最も徹底的な解決策のひとつ」と述べるように、それは、配線のような工学的要素の内から外に裏返すような表現能力を見せる大胆な実験であった (fig. 15)。ヴァン・デ・ヴェルデは自伝でこの理容サロンについて次のように述べている。

「私は水道、ガスなどの設備用配管をそのままむき出しで表現する思い切った試みをした。その点では、これにまさる試みはこれまで一度もなかった。それはすでにはなはだしく急進的な地点にまできていて、この方法でさらに突き進むのは危険なように思われた。・・・形の意味をはっきりさせ、その機能を表現するために、私は骨組みだけにすることに没頭して、周りに肉を付けることを忘れていた。ところが完成してみると、人間や動物の体のように素晴らしいフォルムが現れた」<sup>35)</sup>。つまり、骨組みという線的な形態を土台に、可能な限り削減したデザインをおこなったところ、出来上がったものは意外にも端正な姿を見せてくれたと言っているのであろう。インゲボルク・ベッカーが正しく指摘するように、このような剥き出しの配管を装飾に用いる原理が、

1970年代のポンビドゥ・センター (fig. 16) に現れているのは驚くべきことであり、ヴァン・デ・



fig.13 アンリ・ヴァン・デ・ヴェルデ《フランソワ・ハビー理容サロン》1901年、ベルリン

出典：<http://www.museen-nord.de/Objekt/DE-MUS-789911/lido/Pk296>



fig.14 口髭「エス・イスト・エライヒト！」、トーマス・ハインリヒ・フォイクト撮影《皇帝ヴィルヘルム2世》1902年

出典：<https://www.radionetherlandsarchives.org/tag/german-reicht/>

ヴェルデのデザインが当時どれだけ先進的なものであったかを物語ってくれよう<sup>36)</sup>。そして、ヴァン・デ・ヴェルデは、自分の造形原理について次のような告白をする。「私は無から、形の原型を決定する生き生きとしたもの、動きのある生き生きとしたものの存在を感じる・・・線は空間の中で動き、かつ、そのままにしておけば無に帰すかもしれない作品がそうはならないように、無鉄砲にも支援してくれた」<sup>37)</sup>。彼のデザインが、手本によらず無から発したもので、線が自由に動くことで自ずと形づくられていくことを述べている。これは、アール・ヌーヴォーの作家たちが植物文様を作り出す際に、植物研究をすることでデザインの発想を求めているのとは一線を画しているように思われる。彼の線は抽象的で、まるで自動筆記のよううごめき、それ自体が生命を帯びて、落ち着くところでデザインが完成するということなのだろう。ベルリンでヴァン・デ・ヴェルデが最初期にデザインしたこの二つの店舗は、確かに機能が装飾に変容するデザインという面では、理容サロンが先端的であったことは間違いない。



fig.15 アンリ・ヴァン・デ・ヴェルデ《フランソワ・ハビー理容サロン》(細部) 1901年、ベルリン

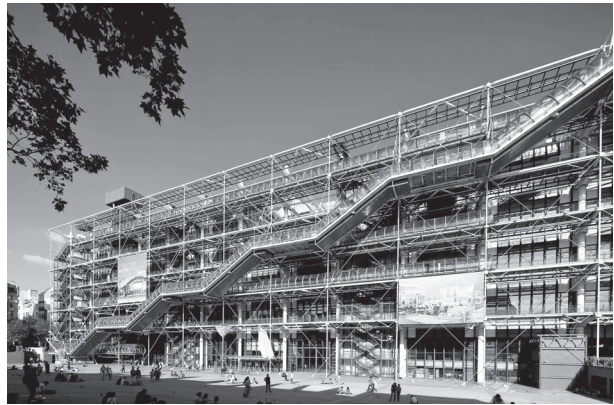


fig.16 レンツォ・ピアノ、リチャード・ロジャース、ジャンフランコ・フランキーニ《ボンビドゥー・センター》1971-77年、パリ

### おわりに：ヴァン・デ・ヴェルデの機能美の源泉

自律した線の造形、生命ある線が自ずから構造を支える空間を作り出すという造形理念はどう表現されているのだろうか。ハバナ・カンパニーでは、柱が建造物の構造を支えながらトロンプレイユとしても機能する。ハビー理容サロンでは、真鍮の配管が機能として洗面台を縁取る構造になりながらデザインとしても成立する。つまり、両者ともに線が作品の構造の一部となって、その個性を規定しているのである。このように、装飾と機能が合致するヴァン・デ・ヴェルデの造形理念は、彼独自の創造なのか、それとも過去の美術にその源泉を求めることができるのだろうか。しかし、こうした美術史的な問いかけに、ヴァン・デ・ヴェルデは『自伝』のなかでは何一つ明らかにはしてくれない。なぜなら、イメージの源泉は作家が意識していると

は限らないため、正確には答えることのできない問題であるからだろう。

アントウェルペン王立美術館所蔵の《七つの秘跡祭壇画》の中央パネル (fig. 17) は、1440–50年の間にロヒール・ファン・デル・ウェイデン (Rogier van der Weyden, 1399/1400-1464) と彼の工房によってフランシュ・コンテ地方のポリニーの教会のために制作されたと考えられてきたが、マックス・フリーレンダーは、トゥルネーの司教ジャン・シュヴロ (Jean Chevrot, c. 1395-1460) の注文によるとする<sup>38)</sup>。ウェイデンによって付された中央パネルの左の紋章がシュヴロのものであるというのが根拠である。現在までに、右の紋章はトゥルネー司教区の紋章と突き止められている<sup>39)</sup>。1841年に美術館に寄贈<sup>40)</sup>された本作をヴァン・デ・ヴェルデが実際に見たかどうかについては何一つ定かではなく、自伝にもそのような青年時代の美術体験に関する記述は全くない。しかし、ここで重要なのは、ヴァン・デ・ヴェルデが実際に本作を見たかどうかという事実よりも、彼の造形理念に、ゴシック末期=初期ネーデルラント絵画、すなわちベルギー土着の造形理念が引き継がれているかどうかという問題なのである。「機能と装飾」を一致させ、作品の中に統合させる造形感覚が、実は15世紀のベルギーですでに現れていたという事実が重要に思われる。

この理解のために、ロヒールの《七つの秘跡祭壇画》の中央パネルの細部 (fig. 18) とヴァン・



fig.17 ロヒール・ファン・デル・ウェイデン《七つの秘跡祭壇画》(中央パネル) 1448年、油彩・板、アントウェルペン王立美術館

出典: <http://collectie.kmska.be/#/query/4875a266-b2f4-4b2e-9088-61e396152525>



fig.18 ロヒール・ファン・デル・ウェイデン《七つの秘跡祭壇画》(中央パネル、細部) 1448年、油彩・板、アントウェルペン王立美術館

出典: <http://collectie.kmska.be/#/query/22dc5b15-49ca-47ed-a1e6-bb27be6e104a>



デ・ヴェルデの《ハバナ=カンパニー》のインテリアを比較してみよう。ハバナ=カンパニーの室内装飾の特徴は、棚の支柱が上昇して天井のヴォールトにつながり、幾何学模様を作り出すことにある。そのヴォールトが膨張するのを抑制するかのようになり、壁面上で「押さえつける」曲線がフリーズ状に施されている (fig. 19)。この曲線は同時に、壁面に備え付けられた商品棚の上部もリズムカルに抑えつけている。この壁面装飾は、一方で、タバコの煙をイメージする線の造形でもあり、トロポンの広告ポスターで見たようなネガとポジのイメージを繰り返しながら幾何学的なリズムを形成し室内全体を支配している。ロヒールの作品でも、ヴァン・デ・ヴェルデがしたように、画面右下 (fig. 18) で、作品の空間領域を規定する黄金色の角柱が、教会の室内を支える円柱と同じ構造を取りながら、上部では尖塔アーチを形成し、教会の内部空間を縁取った一番外側の枠となりながらも、同時に、画面を保護する額縁の役割も果たしている。再び、画面右下に目を移せば、後姿の聖女（マグダラのマリア？）の赤い衣の裾から立ち上がる黄金の角柱は、画中の教会内部で立ち上がる描かれた柱でもあるのだ。それはまるで、ハバナ=カンパニーの棚の支柱が、上昇して天井のヴォールトに変容しているのと同じ造形原理のようである。両者ともに機能と美を併せ持つ、作品の構造を支える「柱」なのだと言ったことができないだろうか。

ハバナ・カンパニーの壁面に戻ろう。ここで、タバコの煙のメアンダー状のフリーズが線の力でアーチや商品棚を押さえつけているように見えることを指摘したが、こうした機能は、同じくベル



fig.19 アンリ・ヴァン・デ・ヴェルデ《ハバナ=カンパニー》(壁面、細部) 1899年、ベルリン



fig.20 ファン・エイク兄弟《トリノ=ミラノ時  
禱書》1420年頃、110葉、トリノ市立美術館  
出典：[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/87/14th-century\\_painters\\_-\\_Page\\_from\\_the\\_Tr%C3%A8s\\_Belles\\_Heures\\_de\\_Notre\\_Dame\\_de\\_Jean\\_de\\_Berry\\_-\\_WGA16015.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/87/14th-century_painters_-_Page_from_the_Tr%C3%A8s_Belles_Heures_de_Notre_Dame_de_Jean_de_Berry_-_WGA16015.jpg)

ギーのブルージュで活躍したファン・エイク兄弟の初期作品《トリノ＝ミラノ時祷書》(fig. 20)にも確認できるものである。ここでは写本挿絵の欄外からゴシックの植物文様が教会堂室内を抑え込もうとしている。ヴァン・デ・ヴェルデが、ロヒールとファン・エイク兄弟の作品を参照していたかどうかは全く不明であるが、ヴァン・デ・ヴェルデの様式がしばしば「中世的」と呼ばれるのは、決してウィリアム・モリスのアーツアンドクラフト運動のみの影響ではなく、ベルギー土着の造形感覚が、モリスらによるゴシック・リバイバルの活動に刺激されて、ヴァン・デ・ヴェルデの中に姿を現してきたと考えるべきだろう。翻ってみれば、トロポンの広告ポスター(fig. 10)は、まさに《トリノ＝ミラノ時祷書》と同じ構造を持っているとも言えそうだ。トロポンの画面を右上角から左下角に向かい斜めに分割するならば、主題を取り囲む暗色の縁取りは、左半分は直線で太く直角をつくり、右半分は緩やかな曲線が丸いカーブをつくりつつ上方へと立ち上がっている。どちらも、作品の枠となる重要な構造線でありながら、モチーフの線とも交流し合い、画面内部にも干渉する。そして、右下角から立ち上がる細い優雅な直線は、右上角でワラビのように小さな蕾をつくりながらオレンジ色に反転し、迷路のような幾何学紋の領域の外枠として規定する。加えて、右縁の中央部では、太くて躍動感のある筆跡のように、暗色が画面内に侵入し、画面中央部の液体のような文様へと姿を変え、画面下方へとリズムカルに流れていくのである。この水溶性のモチーフが、画面から流れ出してしまわないように、線が枠としてしっかりと抑えるその構造は、まさに《トリノ＝ミラノ時祷書》でゴシック的な花草紋が遂行する役割と同一のものなのである。

こうして見てきたように、ヴァン・デ・ヴェルデがベルリンに残したモダニズムの造形は、確かに自身が語るように、北方的な「線」を主体にした自由な造形であっただろう。しかし、それは新しい時代に突如として現れた自律的な線の動きというものだけではなく、ベルギーの美術に受け継がれてきた、造形的機能美の伝統を継承するものであったとも言えるだろう。

## 注

- 1) 仲間裕子「ベルリン、ナショナル・ギャラリーーナショナリズムとフリードリヒの受容ー」『立命館大学産業社会論集』40巻, 2号, 2004年, pp. 3-24.)
- 2) アンリ・ヴァン・ド・ヴェルド『自伝』小幡一訳, 鹿島出版会, 2012年, p. 214. (Henry van de Velde, *Geschichte des meines Lebens*, hrsg. von Hans Curjel, München, 1962)
- 3) 『自伝』 pp. 215-216.
- 4) 『自伝』 p. 128.
- 5) 『自伝』 p. 131.
- 6) 傍線は筆者。『自伝』 pp. 131-132.
- 7) 木々康子「林忠正と日本の近代」『林忠正国際シンポ, ジャポニスムと文化交流』ブリュッケ, 2007年, p.22.
- 8) デボラ・シルヴァーマン『アール・ヌーヴォー』天野知香他訳, 青土社, 1999年, pp. 423-424. (Deborah L. Silverman, *Art Nouveau. Fin de Siècle France. Politics, Psychology, and Style*, University of California Press, 1989)
- 9) シルヴァーマン, p. 42.
- 10) シルヴァーマン, pp. 42-43.
- 11) シルヴァーマン, p. 424.

- 12) シルヴァーマン, p. 47.
- 13) シルヴァーマン, p. 47.
- 14) 『自伝』 p. 152.
- 15) *Offizieller Katalog der internationalen Kunstausstellung Dresden 1897*, Dresden-Blasewitz, S.83.
- 16) 『自伝』 p. 153.
- 17) 『自伝』 pp. 153-154.
- 18) 『自伝』 pp. 159-160.
- 19) 『自伝』 p. 173.
- 20) Werner Adriaenssens und Thomas Föhl, *Leidenschaft, Funktion und Schönheit: Henry van de Velde und sein Beitrag zur Europäischen Moderne*, Ausst.-Kat., Weimar, 2013, S. 222; 『自伝』 p. 173.
- 21) Makart-Stil. 画家の王 (Malerfürst) とも称されたオーストリアの画家ハンス・マカルト (Hans Makart, 1840-1884) の名前にちなんで、調度品豊かで豪華に飾られてた室内のことを指す。マカルトはウィーンの自分のアトリエを仕事場とは考えず、自身の美的世界を構築する場と見なしていた。その調度品と装飾が評判となると、1871年に一般公開し、芸術家や名士達の社交場となる。ゴンクール兄弟が自分の美的世界に閉じこもったのとは逆に、マカルトは上流階級層を巻き込み、自身の美意識を広めることに成功するのであった。
- 22) 『自伝』 p. 174.
- 23) 『自伝』 p. 173.
- 24) 『自伝』 p. 174.
- 25) 『自伝』 p. 175.
- 26) 傍線は筆者。G.F., *Angewandte Kunst in der Münchner Sezession*, in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, oct. 1899, S. 7-10; 『自伝』 p. 175.
- 27) G.F., op. cit., S.17; 『自伝』 pp. 175-176.
- 28) Ingeborg Becker, *Henry van de Velde in Berlin*, Bröhan-Museum, Berlin, 2004, S. 92.
- 29) 『自伝』 p. 194.
- 30) Becker, S. 48.
- 31) Becker, S. 47.
- 32) Becker, S. 47.
- 33) Becker, S. 46.
- 34) 『自伝』 p. 201.
- 35) 『自伝』 p. 201.
- 36) Becker, S. 46.
- 37) 『自伝』 p. 202.
- 38) Max J. Friedländer, *From Van Eyck to Bruegel*, Cornell University Press, 1981 (reprint), p. 23.
- 39) Felix Thürlemann, *Rogier van der Weyden: Leben und Werk*, C.H. Beck Wissen, 2006, S. XX.
- 40) <http://collectie.kmska.be/#/query/913b2963-8af2-4cca-8b54-de6898b72676> (2019年9月9日現在)



