

「セセッション」から「分離派」へ
— 日本の Wiener Secession 受容史における訳語の変遷について —

浅井 麻帆

はじめに

2001 年から 2002 年にかけて、日本において「ウィーン分離派 1898-1918」展が開催され、宮城県美術館、Bunkamura ザ・ミュージアム、島根県立美術館を巡回した。ところが、この展覧会のタイトルについて、楽屋裏ではひと悶着起こっていた。カタログ寄稿者のひとり、竹内次男（当時京都工芸繊維大学美術工芸資料館助教授）が原語の Wiener Secession に訳語「分離派」をあてることにに対して難色を示し、「この言葉を展覧会名に入れるなら私は寄稿を控える」と主張したのである。しかし、展覧会名称に「分離派」は残り、竹内は仕方なく折れなければならなかった。¹

西欧建築史を研究してきた竹内が、この訳語を拒否するのには理由があった。その理由は以下のようなものである。彼にとっての「分離派」とはあくまで、日本の大正時代、1920 年に結成された建築家グループ「分離派建築会」を指している。というのも、このグループ誕生以前には、Wiener Secession は「分離派」とは呼ばれていなかったからだ。分離派建築会は、たしかに Wiener Secession の Secession が意味するところの「分離」に倣って結成された。だが、その内実は全く別物、と竹内は理解していたのだ。

結果として、竹内はカタカナ表記「ゼツェション」の後ろに「(ウィーン分離派)」と入れることによりその論文を掲載することとなった。² このように「分離派」と訳さず、Wiener Secession にカタカナを当てることによって、日本とウィーンのグループの名称の使い分けをしているのは竹内だけではない。1987 年の『ユリイカ』7 月号「ウィーンの光と影」特集においても、寄稿者のうち、建築畑の伊藤哲夫と八束はじめが、訳語「分離派」ではなく、カタカナ表記「ゼツェション」「ゼツェッション」を用いている。³ 数々の展覧会や書物を通じて、訳語「分離派」

¹ 竹内次男氏からの聞き書きによる。（2008 年 10 月 7 日）

² 『ウィーン分離派 1898-1918』（展覧会カタログ）東京新聞 2001 年、177-178 頁。

³ 伊藤哲夫「ウィーンの美学と近代建築」、八束はじめ「世紀末の古典主義 — アドルフ・ロースを中心に」：『ユリイカ』1987 年 7 月号、222-233 及び 234-241 頁。

がかなり一般層にまで浸透しているかに思われるその一方で、この言葉をウィーンの本家本元には使いたがらない上記のような人々が存在するのである。⁴ 彼らの訳語の使い分けは、建築の世界における Wiener Secession 受容の長く深い歴史を示しており、その歴史を紐解いてみると、それは建築界のみの歴史ではなく、日本の近代化への過程に見る重大な一側面であることに気付かされる。Wiener Secession は、1900 年代から 20 年代にかけての日本においてすでに知られるところとなっていた。早くも 1900 年代よりこの名称の訳語が広まっていた事実がそれを物語る。以下に、時代を追って訳語の変遷を紹介し、日本の Wiener Secession 受容の一端を明らかにすることで、その名称の変遷の意味を考察したい。

その前提として、そもそも Wiener Secession とは何だったのか、確認しておきたい。本稿においてまず強調しておきたいのは、Wiener Secession が国際的な動きの中で結成されたということである。そもそも、パリの印象主義者たちが「アンデパンダン (Société des Artistes Indépendants)」を結成してサロン (官展) に決定的に決別を告げた、1884 年の事件が発端であった。⁵ 官展に帰属しない Indépendants のドイツ語表記が Sezession であり、同様の背景を持って、1892 年にドイツ、ミュンヘンで結成されたのが Münchner Sezession である。ベルリンにおいても、1892 年に「11 人グループ (Gruppe der Elf)」がアカデミーからの離反を鮮明にし、1899 年に Sezession を結成するに到った。ウィーンにおいても、1897 年に Sezession が結成された。1899 年にベルリンのグループが自らを Sezession と名付けた点で、ベルリンのグループはウィーンのそれより後のものと言いうる。しかし、ベルリンの「分離」の内実は 1892 年に端を発する。このことは、Wiener Secession の活動を文筆面から支えたルートヴィヒ・ヘヴェシの 1897 年の論説「ウィーンの „Sezession“ (Wiener „Sezession“）」にも確認できる。そこでヘヴェシはベルリンの「11 人組」もウィーンに先行する Sezession だとしている。⁶ 同様の「分裂、分離」の動きは、ドレスデンそしてダルムシュタットなど主にドイツ語圏の芸術界において起っている。

⁴ たとえば、白石博三は、ニコラウス・ペヴスナーの翻訳に際して「ゼツェッション」を使用。ニコラウス・ペヴスナー『モダンデザインの展開』(白石博三 訳) みすず書房、(1957 年初版) 2003 年。また、太田實も、ジークフリート・ギーディオンを翻訳する際「ゼツェッション」とした。ジークフリート・ギーディオン『空間・時間・建築』(太田實 訳) 丸善 (1969 年初版) 2000 年。森田慶一は「ゼツェッション」としている。森田慶一『西洋建築史入門』東海大学出版会 (1971 年初版) 1997 年。さらにゼツェッションと分離派が併記される場合もある。石田潤一郎・中里理編『近代建築史』昭和堂 (1998 年初版) 2004 年。

⁵ *Lexikon der Kunst*, begründet v. G. Strauß, Hrsg. v. H. Olbrich et al. München (Dt. Taschenbuch-Verl.) 1996, Bd.6, S.627f.

⁶ Hevesi, Ludwig: Die Wiener „Sezession“. In: Ders.: *Acht Jahre Sezession*. Wien (C.Konegen) 1906 [Klagenfurt (Ritter) 1984], S. 1-4, hier, S.1.

ヘヴェシと同じく Wiener Secession の運動に参加した文筆家ヘルマン・バールは、1897 年のグループ誕生直後、論説「我々の Secession (Unsere Secession)」を書いた。そこで彼は、ついにウィーンにも Secession が誕生した、とグループ誕生を高らかにウィーン市民に告げ、「我々の Secession はパリやミュンヘンの Secession とは別物だ」⁷ と述べている。この表現の意味するものは、Secession という名がウィーンに独自のものではない、ということである。

ドイツ語表記では、本来 Sezession と z で綴るが、オーストリアでは z を c に代用する習慣があるため、ウィーンにおける Sezession は Secession と綴られる。Sezession とは、ラテン語の secessere に起源を持つ「分裂、分離」を意味する言葉であり、官展を主催する保守的なアカデミーからの離脱を信条として、グループが掲げた名称である。

ヘヴェシがバールのように Secession と綴らず、„Sezession“と括弧付きで綴っているのは、ベルリンやミュンヘン、パリの動向をその言葉自体によって示し、もとより当時の西欧の造形芸術に見る一般的傾向ととらえていたからである。⁸ このように、国を超えた流れに乗って Wiener Secession は結成され、また結成時にすでに自分たちは「遅すぎた」⁹ という意識を抱えていたということは興味深い。「我々の Secession は全てを模倣したに決まっていると人々は言う」、「我々の Secession はパリやミュンヘンの Secession と同等だと人々は考えている」ともバールは書いている。¹⁰ ウィーンの Sezession 運動がオーストリアのナショナリズムをしばしば強く打ち出していることは、Wiener Secession に関わった文筆家たちが残した数々のテキストに読み取れるところであり、とりわけ機関紙『ヴェル・サクルム』の第一年次に数々寄せられているテキストにその傾向が強い。¹¹

バールの前述の生々しい感情とは裏腹に、19 世紀後半から 20 世紀前半にかけてのヨーロッパにおける数々の Sezession のなかでも、とりわけて Wiener Secession を日本は受容してきた歴史を持つ。

1. 『広辞苑』における Wiener Secession

1. 1. クリムトの Wiener Secession

そのことは、日本の辞書・事典において Wiener Secession がどのように記述されているのか

⁷ Bahr, Hermann: Unsere Secession. In: Ders.: *Secession. Wien* (Wiener Vlg.) 1900, S. 6-10, S. 7.

⁸ バールは Wiener Secession についての論説を集めた書を 1900 年に出版しており、そこでは Secession と綴っている。もっとも、新聞においては、Sezession と綴ってもいたようだ。西村雅樹「ヘルマン・バールが分断派「日本展」に観たもの」：『人文知の新たな総合に向けて ― 第二回報告書 IV [文学篇 1 論文]』京都大学文学研究科 21 世紀 COE プログラム 2004 年、145-163 頁所収、162 頁。

⁹ Bahr: *Unsere Secession*, S. 7.

¹⁰ Ebd.

¹¹ *Ver Sacrum: Zeitschrift der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs*. Wien, Jg.I. 1898.

を見れば分かる。『広辞苑』は、第一版から最新の第六版まで一貫して **Wiener Secession** を指し示す言葉を見出し語として挙げている。それらは版によって異同があり、その異同が日本の **Wiener Secession** 受容を物語っている。2008 年に出版された最新の第六版ではどのようなになっているのであろうか。

ゼツェッション [**Sezession** (ドイツ)] (分離の意) 十九世紀末から、ドイツ・オーストリア各地で起こった反官展の芸術運動。古い体制を否定し、新しい展覧会組織を目指して、前衛芸術への道を拓いた。各国に波及、建築やデザインに大きな影響を与えた。分離派。セセッション。¹²

「反官展」という言葉に注目したい。「官展」とは、「官主催の美術展覧会」¹³ である。『広辞苑』で同じ「官展」により説明される見出し語は、まさしく先にも触れた、パールの言う「パリの **Secession**」、**Société des Artistes Indépendants** である。『広辞苑』では「アンデパンダン」とカタカナ表記され、「官展の審査に反対して印象派の画家などがパリで独立美術展を開いた」¹⁴ と説明している。ここに「反官展の芸術運動」とは「画家」の運動であることが明示されているように、「官展」には、建築・工芸というよりも、絵画美術の響きがある。現代の日本では、**Wiener Secession** といえば、クリムト、シーレなど絵画芸術を中心とした運動であろうと考えている人も多いのではないだろうか。**Wiener Secession** の代表的人物とは、画家グスタフ・クリムトだというのが、一般的な **Wiener Secession** イメージであるように考えられる。『広辞苑』第六版からも、「反官」という言葉にそのことが読み取れるであろう。

しかし、第六版以前の『広辞苑』ではまったく違った説明がなされていた。第二版から第五版までは語順が変わったりするだけでほぼ同じである。

1. 2. **Sezession** か **Secession** か

『広辞苑』第五版における「ゼツェッション」は以下の通りである。

ゼツェッション [**Sezession** (ドイツ)] (分離の意) 一八九七年ウィーンでオットー・ワグナー (Otto Wagner 1841~1918) を中心とする若い芸術家たちが興した、機能的・合理性を重視して過去の美術様式から分離しようとした建築上・美術工芸上の運動。

¹² 『広辞苑』第六版、岩波書店 2008 年、1571 頁。

¹³ 同上、642 頁。

¹⁴ 同上、115 頁。

各国に普及、建築やデザインに大きな影響を及ぼした。分離派。¹⁵

zを使ったドイツ式の綴りを添えてあるものの、「ウィーンで」と限定されているので、まぎれもなく **Wiener Secession** を指している。中心人物として名の挙がっているオットー・ヴァーグナーは建築家である。先に述べたように、クリムトを **Wiener Secession** の中心人物と見る人は、この「オットー・ワグナー」という名前には非常に驚かされるに違いない。「機能性・合理性」を重視した「建築上」の運動としていところから読みとれるとおり、これは **Wiener Secession** を建築・工芸運動と見ている。

ヴァーグナーと **Wiener Secession** の関わりを重視する研究者は多い。¹⁶ しかし、広辞苑の説明には明らかに誤解を招きかねない点がある。ヴァーグナーはそもそもグループ設立メンバーではない。上記の表現からすると、彼が中心となってグループを「興した」かのように読める。そもそも、彼が **Wiener Secession** の会員となったのは設立より二年後の1899年のことで、その時彼は58歳であった。58歳の人物をはたして「若い芸術家たち」に含めることが出来るだろうか？「興した」のではなく、彼はむしろ **Wiener Secession** の若者たちから影響を受け、グループに加入したという解釈もあるほどなのだ。¹⁷ **Wiener Secession** に関わった建築家はヴァーグナーだけでなく、ヨーゼフ・マリア・オルブリヒとヨーゼフ・ホフマンといった人物もいた。この二人は、いずれも、当時若かったから「若い芸術家」と言えるだろうし、いずれも設立メンバーであるから「興した」という動詞もふさわしい。にもかかわらず、なぜヴァーグナーなのか、という点には後ほど触れることとして、さらに、もうひとつの奇妙な点について述べたい。

先にも言及したように、「過去美術様式から分離」しようとする行為は、**Wiener Secession** が初めてではない。パリやミュンヘン、ベルリンにおいてすでに先行して同種の運動があった。とりわけ、ミュンヘンやベルリンの運動の方は、綴りが多少異なるとしても同じ名前を戴いている。にもかかわらず、上記の引用では、ウィーンの「ゼツェション」運動を祖として各国に普及したかのように記してある。

つづいて『日本国語大辞典』（小学館）を見てみる。見出し語「ゼツェション」の説明は以下の通りである。

¹⁵ 『広辞苑』第五版、岩波書店 1998年、1496頁。

¹⁶ 例えばヴァイセンベルガーの次のような言葉。「ウィーン分離派はヴァーグナーなしには考えられないし、ヴァーグナーはウィーン分離派なしには考えられない」。Waissenberger, Robert: *Die Wiener Secession. Wien / München* (Jugend-und-Volk-Verlagsgesellschaft) 1971, S.16.

¹⁷ ショースキーは、ヴァーグナーが如何に **Wiener Secession** の若者たちから影響を受けたかを繰り返し述べている。Schorske, Carl E.: *Fin-de-siècle Vienna: Politics and Culture*, London (Weidenfeld and Nicolson) 1980, S.84ff. Schorske: Otto Wagner. In: *Macmillan Encyclopedia of Architects*. Ed. by A. K. Placzek. New York (Free Pr.) 1982, Vol.4, S.357-361, S.359.

ゼツェション [ドイツ Sezession] 19 世紀末、オーストリアのウィーンに興り、ドイツ、オーストリアの各地に広がった芸術革新運動。またその団体。過去の様式からの分離をめざし、絵画・建築・工芸などの多方面にわたった。分離派。セセッション。¹⁸

こちらでも、z を使ったドイツ風 Sezession を示しながら、Wiener Secession を指していることは間違いない。また、『広辞苑』第五版と同様に、「ウィーンに興り」、「ドイツ各地に広がった」として、Wiener Secession に先行するミュンヘンやベルリン、パリの状況を述べず、ウィーンを「分離」運動の元祖としている。ウィーンの後結成されたダルムシュタットやドレスデンにおける Sezession は、ヨーロッパ全体の相互的な影響の下に生まれたものであって、ウィーンのみ影響を受けて起こったとは本来言い難い。なぜ、日本の辞典がそろってこのような間違いを記すのであろうか。執筆者のミスとしておくことは容易であるが、日本の Sezession 受容の歴史を紐解くと、これが単なる間違いではないことが分かる。先に述べたように、ヨーロッパにおける複数の Sezession の中で、とりわけウィーンの Sezession のみを日本は受容してきた。『広辞苑』第六版では修正され、曖昧にされているものの、そのような日本における Wiener Secession 受容をこそこれらの辞典の記述は示しているのである。

『広辞苑』第六版にも、『日本国語大辞典』の引用にも、最後に「セセッション」という言葉が添えられている。1955 年（昭和 30 年）発行の『広辞苑』の第一版においては、この見出し語「セセッション」によって Wiener Secession が説明されていた。

セセッション [secession] (分離の意) 建築・美術・工芸上の一種の様式。1897 年ウィーンで建築家・画家・彫刻家・工芸家が、旧来の美術展覧会から分離して新たに起した革新運動に基づく。その根本精神は「芸術を支配するものは唯必要のみ」の標語で、形態及び色彩の単純化をモットーとし、矩形のような簡単明確なものを基調とし、煩雑に陥るのを避け、頗る瀟洒な感を与えた。「型なき型」を理想とする。分離派。¹⁹

第五版や第六版よりもいささか長い説明文である。使われている言葉が全く異なっていることにまず驚かされる。見出し語は、第五版や第六版、『日本国語大辞典』に見られるように、「ゼツェション」「ゼツェション」という「セ」を濁らせたカタカナ表記ではない。「セセッション」という表記が、z ではなく c によるオーストリア風の綴りと共に登場している。この「セセッシ

¹⁸ 『精選版日本国語辞典』小学館 2006 年、第二巻、969 頁。

¹⁹ 『広辞苑』第一版、岩波書店 1955 年、1203 頁。

ョン」こそが、1900年代初めの日本において、Wiener Secession 結成とほぼ同時期に受容された Sezession の訳語であった。

2. 「セセッション」の登場

2. 1. 言葉としての「セセッション」

とはいえ、「セセッション」と同時期に「アール・ヌーヴォー」という言葉も日本に紹介されている。しかし、言葉の上では、「セセッション」の方が「アール・ヌーヴォー」よりも長く生きながらえ、のちには戦前のドイツ表現主義の影響を受けた建築をも包含する言葉として使用された。

1934年（昭和9年）に建築家遠藤於菟が、明治・大正の建築を回顧して述べた次のような言葉は、「アール・ヌーヴォー」と「セセッション」の登場を簡潔に示している。

明治時代「リネツサンス」の飽きられた時代に「アルヌーボド（ママ）」が一寸顔を出し、[...] 次で「セセッション」が現はれ、これは流行はれ得る様式となりました。²⁰

「リネツサンス」とは、明治の日本が国を挙げて国家機関の建築物に適用した歴史主義建築を指していると思われる。²¹ 「アルヌーボド」とは、Art Nouveau に勘違いして「ド」の音を入れてしまったのであろう。日本におけるアール・ヌーヴォーの影響というテーマは、今日ではすでに詳細に研究されているが、これまでのアール・ヌーヴォー研究においては、「セセッション」も「アール・ヌーヴォー」の一部としてみなされてきた。²² 「セセッション」について、現在のところ、歴史を追って体系だてたものはない。こうした状況は「アール・ヌーヴォー」を19世紀末の国を超えた現象として捉える便宜上の名称とすれば、当然の結果ではある。²³ 本稿はこういった視点からの研究ではないことをあらかじめ断っておかねばならない。一般的な用語としての広義な「アール・ヌーヴォー」が存在するが、²⁴ このタームは、先に述べたように、後の時代の

²⁰ 遠藤於菟「大震災前鉄筋コンクリート造の経歴」：『日本建築士』1934年11月号、149-164頁所収、149頁。

²¹ 古典主義と言ってもよいが、明治の同時代の西洋の建築事情は歴史主義一辺倒であった点を考慮して、ここでは歴史主義としておく。

²² 「日本のアール・ヌーヴォー展」図録や土田真紀の著書を参照のこと。『日本のアール・ヌーヴォー1900-1923 — 工芸とデザインの新時代』（展覧会カタログ）東京国立近代美術館 2006年。土田真紀『さまよえる工芸 — 柳宗悦と近代』草風館 2007年。

²³ 広辞苑にも「アール・ヌーヴォー」は載っているが、「19世紀末、イギリス・ベルギー・フランスに興り、[...] ドイツ・オーストリア・イタリアに波及した」思潮なのである。『広辞苑』第五版、2頁。

²⁴ もともと否定的にとらえられていたアール・ヌーヴォーが、その対象範囲を拡張することにより肯定的に研究されるようになったのは、主に1960年代頃からと言えよう。この再評価は、当時流行していたデザイン

視点から定義されたものであり、先の遠藤於菟の「アルヌーボド」とは別の次元に属している。ここで取り扱いたいのは、あくまで同時代の一次文献上の Wiener Secession を指す言葉の意味・内容である。²⁵

2. 2. 「アール・ヌーヴォー」

Wiener Secession 結成より三年後の 1900 年には、すでにヨーロッパにおいて、Wiener Secession の隆盛を目撃した人々がいた。1900 年といえば、パリで万国博覧会が開催された年で、その見物のために多数の日本人が渡欧しているのである。その多くは官命を受けて渡欧したのであり、西洋の建築や、現在でいうところのデザイン、すなわち、「図按学」研究のための渡欧であった。彼らが見た博覧会は、「アール・ヌーヴォー博」と形容されるほど、欧米の各国が 19 世紀末より盛んであったいわゆるアール・ヌーヴォー的な様式でもって各会場の意匠を埋め尽くしたものであった。²⁶

オーストリアの意匠を主に担当したのは、Wiener Secession の代表人物、ヨーゼフ・マリア・オルブリッヒやヨーゼフ・ホフマンである。フランス・ベルギーのアール・ヌーヴォーの強い影響を受けた、曲線的で装飾的な各国の傾向と、彼らウィーンの芸術家たちの意匠は、まったく趣きを異にしており、簡素なものだった。²⁷ Wiener Secession のこうした特性は、世紀を超えると直線的な傾向をとまなびていよいよその特性を強め、アール・デコの先駆けとしても評価される。²⁸

シュテファン・トゥディ・マドセンやローベルト・シュムッツラーの定義によれば、フランスの曲線的なアール・ヌーヴォーは「盛期アール・ヌーヴォー」、一方、ホフマンの直線的意匠に

やファッションスタイルがアール・ヌーヴォーに影響を受けていたことも連動して高まった。アール・ヌーヴォーの範囲を拡張し、肯定的にモダニズム運動の始まりととらえた先駆者としてはニコラウス・ペヴスナーが挙げられる。Pevsner, Nikolaus: *Pioneers of Modern Design* (1949; originally published in 1936 under the title *Pioneers of the Modern Movement*). New Haven / London (Yale U.P.) 2005.

²⁵ 長谷川堯も、日本の「セセッション」がウィーンの Secession 以上に「多くの意味をふくんでふくらみ、後の大正建築の象徴語となった」、あるいは、「明治末から大正前半期のアバンギャルドの企てを総称する呼び名となった」ことを指摘している。長谷川堯「大正建築の史的素描 — 建築におけるメス思想の開花を中心に」：『建築雑誌』1970 年 1 月号、15-25 頁所収、16 頁、及び長谷川堯「ウィーンと日本の近代建築」：『アール・ヌーヴォーとアール・デコ』第五集、読売新聞社 1991 年、74-76 頁所収、75 頁。

²⁶ Julian, Phillips: *The Triumph of Art Nouveau*. London (Phaidon) 1974.

²⁷ Vgl.: Abels, Ludwig: Wiener Tischlerarbeit auf der Pariser Weltausstellung. In: *Das Interieur I*. 1900, S.129-144, S.129ff.

²⁸ ベヴィス・ヒリアー『アール・デコ』（西澤言彌 訳）PARCO 出版局 1990 年、20 頁。あるいは、イヴォンヌ・ブリュナメエル『1925 年様式／アール・デコの世界』（竹内次男 訳）岩崎美術社 1987 年、40 頁などを参照。こうした直線的な傾向は、スコットランドのチャールズ・レニー・マッキントッシュの影響とも多くの研究書で指摘されてきた。

代表されるオーストリアの Secession 風の直線的なアール・ヌーヴォーは「後期アール・ヌーヴォー」である。²⁹ 足立祐司にならって、本論でもこの用語を便宜的に使うことにする。³⁰ パリ万国博覧会を目の当たりにした日本人たちは、簡素なオーストリア館をも見学したに違いないのであるが、どちらかといえば、フランスの盛期アール・ヌーヴォーの曲線の装飾的意匠に注目したようだ。フランスで開催されていた万国博覧会の視察であるから当然と言えば当然である。また、万国博覧会の見学のみならず、彼らは Art Nouveau という名の由来となったジークフリート・ビングのアール・ヌーヴォー店 (L'Art-nouveau-Bing) を訪れたりもしている。この事実にも彼らのアール・ヌーヴォー運動への積極性が見て取れ、ビングの店を訪ねた時の感想として浅井忠の次のような言葉が残されている。

同氏の仕事は総て一の様式ありて、線のずるずる延びたるぐりぐり式と我等は唱え候³¹

これは、1900 年フランス滞在時に雑誌『ほとゝぎす』に「巴里消息」として掲載されたものの一部である。浅井忠は、また同時期の『明星』にも「巴里消息」を執筆している。そこで、本研究にあたり 1900 年の『明星』全号を参照したが、創刊号からすでに、アルフォンス・ミュシャ風の図版を始め、まさに盛期アール・ヌーヴォーの影響を受けたに違いない図版があふれており、当時のヨーロッパのアール・ヌーヴォーへの日本の文化人たちの関心とその受容への意欲は並ではなかったと感じさせられた。そうした状況に加えて、浅井忠ら官命を帯びて万博を見学した人々は、帰国後アール・ヌーヴォーを大いに図案に応用し、ますます「アール・ヌーヴォー式」を喧伝したようである。建築家武田五一がこの様子を以下のように記述している。

明治三十二三年頃には工藝界に於いてアールヌボーと云ふ言葉が流行して、何でもかんでもアールヌボーでなくては新しい様な心持がしなかつた様である。[...] 其の流行の勢はすさまじいもので何でも少し變つたものはヌボー式であるなど云ふたもの [...]。³²

²⁹ Tschudi-Madsen, Stephan: *Art Nouveau*. New York (McGraw-Hill) 1967. Schmutzler, Robert: *Art Nouveau/Jugendstil*. Stuttgart (Niggli) 1977.

³⁰ 足立裕司「武田五一とアール・ヌーヴォー」：『神戸大学工学集報』9 号、1981 年、125-144 頁所収、125 頁。

³¹ 浅井忠「巴里消息」：『ほとゝぎす』第 4 巻第 1 号、1900 年 10 月、29-32 頁所収、29 頁。

³² 武田五一「アール・ヌーボーとセセッション」：『建築ト装飾』第 2 巻第 6 号、1912 年、19-22 頁所収、19 頁。

流行の時期を、まさに 1899 年、1900 年と限定している点で貴重な資料である。また、パリ万国博覧会の二年後、1902 年の 1 月 4 日付読売新聞には「デザイン時代来らんとす」という論説文が見いだされ、「例のアール・ヌーヴォー式ハ佛国流行の最新模倣」と紹介されている。武田五一のいう「工藝界」のみならず、この時点では、一般的な人々であっても西洋に関心を持っていた人ならば、「アール・ヌーヴォー」という言葉を承知していたに違いない。このように、欧米の「新様式」のうち、最初に日本に受容されたのは、フランスの盛期アール・ヌーヴォーであった。それでは遠藤於菟の言う「セセッションの登場」はいつであろう。

2. 3. 武田五一とセセッション

万国博覧会の翌年、先の引用の武田五一が「図按学」³³ のため官命を帯びて渡欧する。³⁴ 当時の日本は、前述の読売新聞の記事曰く、「巴里博以来意匠図案の必要亦我國にも唱道せられ、現に高等工業学校にてハ特に図案科を設置」³⁵ する状況であった。現に武田五一は、渡欧後、国の直轄学校として 1902 年に開校した京都高等工藝学校の図案科教授に任命され、³⁶ 帰国後学生の指導に当たった。³⁷ この武田が、「大蔵省臨時建築部に於て、帝国議事堂及び諸官衙建築調査のため欧米へ差遣を命ぜられ、当時彼地で流行して居た所のセセッションを研究せられ、我国に初めてこの様式を紹介せられた」³⁸ のである。もちろん、「セセッション」を日本にもたらした者は、武田五一だけではないであろう。同時期に留学していた塚本靖らもその移入を援けたと考えられる。³⁹

こうして「アール・ヌーヴォー」の到来直後に、「セセッション」が日本に登場した。実際の

³³ 「デザイン」の訳語としてまず「図按」という言葉が当てられ、後に「図案」となる。この経緯については、萱野八束『近代日本のデザイン文化史 1868-1926』フィルムアート社 1992 年、56 頁以下を参照。

³⁴ 武田五一の還暦を祝って出版された作品集には、明治 34 年 3 月 11 日に「本邦出發」とある。『武田博士作品集』武田博士還暦記念事業刊行会 1933 年、経歴、1 頁。長谷川堯は 1901 年 1 月 26 日に日本を出発としている。長谷川堯『議事堂への系譜』三省堂 1981 年、187 頁。土田眞紀は、『武田五一・人と作品』展図録の年譜から武田が日本を発ったのは 1901 年 2 月だとしている。土田眞紀『さまよえる工藝』、39 頁。展覧会カタログ、『武田五一・田辺淳吉・藤井厚二 ― 日本を意匠した近代建築家たち』（展覧会カタログ）ふくやま美術館 2004 年、196 頁によれば、1 月 26 日の渡航予定を延期して、3 月 11 日に渡欧したという。

³⁵ 「デザイン時代来らんとす」：『読売新聞』1902 年 1 月 4 日付。

³⁶ 正確には渡欧中に任命されている。

³⁷ 同図案科のもうひとりの教授は浅井忠である。

³⁸ 『武田博士作品集』の「作品解」より。『武田博士作品集』経歴、1 頁。

³⁹ 例えば、塚本靖「歐洲晩近の裝飾に就て」：『建築雑誌』第 17 卷第 200 号、1903 年、3-9 頁所収、3 頁以下を参照。瀧澤眞弓は、「セセッションをはっきり伝え」たのは本野精吾だと述べている。森田慶一・瀧澤眞弓対談「分離派建築会前後 ― 恩師・先輩そして友達」：『建築と社会』1958 年、3 月号、45-52 頁所収、49 頁。石本喜久治も、1924 年に「本野教授によって」とする。石本喜久治『建築譜』分離派建築会 1924 年、III 頁。

ところ、誰が最初に「セセッション」と呼んだのかは定かではない。上記のように武田五一が Wiener Secession 移入の代表人物とされるところから、武田五一が「セセッション」と名付けたとされているが、⁴⁰ 日本人にとっては「ゼツェッション」や「ゼツェッション」あるいはオーストリア風の発音、「セツェッション」⁴¹ よりも、「セセッション」の方が発音しやすいので、そのことも計算したのかもしれない。

建築批評家長谷川堯は、「セセッション」とはルートヴィヒ・ヘヴェシの書物 *Acht Jahre Sezession*⁴² から取ったものではないかと推測しているが、⁴³ ヘヴェシの書物の出版は 1906 年であるから、私は、むしろ書物からであれば、1900 年のヘルマン・パールの *Secession*⁴⁴ から想を得たものとする。あるいは、武田五一は Wiener Secession の展覧会を現地で観たのであるし、その展覧会ポスターを何枚か、京都高等工藝学校の教材用に持ち帰っていることは竹内次男によって明らかにされているので、⁴⁵ そうしたポスター上にも Secession という綴りを目にしたことであろう。

帰国後、京都高等工藝学校の教授として教鞭をとった武田の「美術工芸史」講義のメモには、「俄国アール・ヌーヴォー装飾乃美術工芸、澳国セセッション装飾及美術工芸」といった言葉が見られ、⁴⁶ 生徒たちにヨーロッパの動向を紹介したことが想像される。1905 年（明治 38 年）、武田五一は福島邸を完成する。⁴⁷ これは彼がウィーンで見てきた「セセッション」を帰国後に応用した建築物と言われている。⁴⁸ 同年、先に引用した遠藤菟による日本横浜銀行集会所も完成している。これも「近代建築史上においてアール・ヌーヴォー、セセッションといった西欧の新

⁴⁰ 『武田博士作品集』作品解、15 頁。長谷川堯「ウィーンと日本の近代建築」、75 頁。「日本の表現派（上）」：『近代建築』第 22 巻、1968 年 9 月号、47-72 頁所収、52 頁。

⁴¹ Muhr, Rudolf. *Österreichisches Aussprachewörterbuch / Österreichische Aussprachedatenbank*. Frankfurt a. M. (P. Lang) 2007, S.397.

⁴² Hevesi: *Acht Jahre Sezession*. 註 6 参照。

⁴³ 長谷川堯「大正建築の史的素描 ― 建築におけるメス思想の開花を中心に」：『建築雑誌』1970 年 1 月号、15-25 頁所収、25 頁。

⁴⁴ Bahr: *Secession*. 註 7 参照。

⁴⁵ 武田五一並びに浅井忠が教鞭を取っていた京都高等工藝学校では、二人が海外から持ち帰ったポスターを教材として使っていた。京都高等工藝学校は戦後京都工芸繊維大学となり、現在それらのポスターは、同大学の美術工芸資料館に所収されている。その中に数々の Wiener Secession 展覧会のポスターが含まれている。竹内次男「吉田から松ヶ崎へ ― 京都高等工藝学校の事跡で巡る関西デザイン界の一断面」：『近代美術館に見る生活革命』（展覧会カタログ）宇都宮美術館 2000 年、6-13 頁所収、及び、「武田五一、そしてポスター」：『ウィーン分離派 1898-1918』（展覧会カタログ）東京新聞 2001 年、177-178 頁を参照。

⁴⁶ 『日本のアール・ヌーヴォー 1900-1923』、43 頁。

⁴⁷ 竣工年は明治 38 年説と 40 年説があるが、ここでは近江栄と堀勇良が提唱する 38 年を取る。近江栄／堀勇良『日本のモダニズム』三省堂 1981 年、94 頁。

⁴⁸ 『武田博士作品集』作品解、15 頁。

様式を最初期に反映させた作品」⁴⁹ として名高い。また、それ以前の 1903 年完成の日高胖設計による神本理髪店も「アール・ヌーヴォー、あるいはセセッションの影響がそれなりに咀嚼された最初の作品」⁵⁰ だという。これらの作品を始めとして、こうして「セセッション式」と呼ばれる建築物が日本に建設され始めた。

2. 4. セセッションが我が国で好まれた理由

Wiener Secession が日本で受け入れられることとなった、そもそもの契機は何であったのか。パリ万国博覧会と同年の 1900 年、Wiener Secession は第六回目の展覧会を催す。それは、日本の工芸品や絵画が展示された展覧会であった。Wiener Secession の日本展といえば、この 1900 年の展覧会を指し示すほどに、現代のジャポニスム研究の観点から非常に重要視されるものである。

ルートヴィヒ・ヘヴェシがその展覧会の始まる直前に「日本の Sezession (Die Sezession in Japan)」⁵¹ という論説を書いている。そこで彼は、黒田清輝の白馬会を日本の Sezession として紹介している。遠く離れた日本にも同様の「分離」という現象が起こっている、我々の運動はそんなに遠くまで広がっている、と述べる。

さらにヘヴェシは、ジャポニスムが、Wiener Secession を含む新しい運動、いわゆる「アール・ヌーヴォー」運動の創造に大いに寄与するところがあった点を指摘し、「日本人たちは我々の『新しい様式』を不思議がり、そしてこれはそもそも私たちの『古い様式』なのだ、と思う」、今回の分離派展で見ることができるのは、日本人たちにとってのそうした「古い様式」なのである、とヘヴェシは締めくくっている。⁵²

ここにほのめかされているのは、日本が参加してジャポニスムの流行のきっかけを作った 1867 年のパリ万国博覧会⁵³ 以降のジャポニスムの結実としての Secessionsstil あるいはアール・ヌーヴォー、という見方なのである。リヒャルト・ムーターがかの『19 世紀絵画史 (*Geschichte der Malerei im XIX Jahrhundert*)』第二巻に「日本人たち (Die Japaner)」という章をもうけ、1867 年のパリ万国博覧会以降のジャポニスムの隆盛に触れているのも、そうした西洋における

⁴⁹ 近江／堀『日本のモダニズム』、107 頁。

⁵⁰ 森田一敏「建築のアルケオロジー、⑨日本のセセッション、分離派エトセトラ ― 饒舌なる建築家の誕生」：『SD』1982 年 7 月号、39 頁。この他にも、武田の京都府立記念図書館 (1909 年) や京都商品陳列所 (1910 年)、京都商工会議所 (1915 年) などにも Wiener Secession 色は濃厚と言えるだろう。『武田博士作品集』、18 頁、19 頁、21 頁以下。

⁵¹ Hevesi: Die Sezession in Japan. In: Ders.: *Acht Jahre Sezession*, S.216-222, hier, S.216.

⁵² Ebd., S.222.

⁵³ このときは藩からの参加であった。国家としてはじめて参加した 1872 年のウィーン万国博覧会においても、日本の出展作品が大きな人気を博したことはよく知られている。

東洋への注目を示している。⁵⁴

そして、この見方は西洋からのみの見方ではなかった。明治後期から大正にかけて「セセッション」を受容した人々も、日本人である自分たちが今受容している様式が、もともとは日本が生み出したものからヒントを得て作り上げられたものだという意識を強く持っていた。例えば、先に言及した、1900年の1月4日付読売新聞「デザイン時代来んとす」の記事には、「此く我古代の製作も一たび佛人の意匠に触るれば、忽ち新奇の畫風となる、當意匠の力なりと謂はざるべからず」⁵⁵ という一節がある。「古代の製作」とは、ヘヴェシの「古い様式」と似た表現である。同記事中、さらに、日本の「古代の製作」はすでに「光琳、乾山、抱一等」⁵⁶ によって意匠化されているのだが、それが「佛国で成され」たのが「一種新奇のアールヌーヴォー式と化けたるものなるべしとの説眞に近きが如し」と述べてあり、非常に興味深い。続いて、浅井忠も1906年に以下のように述べている。

〔明治〕33年の巴里大博覧会で、アール・ヌーヴォーだの、セセッションだのいふ斬新な図案が発表せられ、我国から観覧に出かけた実業家連が大に驚いたが、我もまた非常に驚いた。〔…〕かく西洋人が支那、日本、朝鮮などの東洋趣味を参酌して、あれほどまで研究してゐたとは思ひもよらなかつた。⁵⁷

こちらでは「アール・ヌーヴォー」と「セセッション」は共にジャポニズムの成果として同列である。また、1912年、伊藤忠太が以下のごとくに述べている。

日本で西洋西洋と云つて居る間に、西洋では東洋東洋と叫んだ、日本で西洋趣味の吸収に忙がしい間に、西洋では東洋趣味の研究に熱中した、セセッションは即ちその産物の一で奥太利に生れたのは僅に十年餘の昔である、〔…〕このセセッションが我國に於て歡迎せらるべきは當然である、元來東洋趣味を攝取して造つたものだから東洋の本場で嫌はれる筈はない、〔…〕勿論彼の輕薄浮華の似而非セセッションの如きは余の極めて苦々しく思ふ所である、〔…〕要するに西洋では既往の建築様式の圏外に新天地を求めんと欲し、日本では茲に新日本の新建築様式を創建せんと欲して居た處

⁵⁴ Muther, Richard: *Geschichte der Malerei im XIX Jahrhundert*. München (G. Hirth's Kunstverlag) 1893, Bd.2, S.583ff. 目次には、章題の下に、「1867年のパリ万国博覧会がヨーロッパに日本人についての知識を広めた」とある。Ebd., S.VIII.

⁵⁵ 「デザイン時代来んとす」：『読売新聞』1900年1月4日付。

⁵⁶ 尾形光琳、尾形乾山、酒井抱一のこと。

⁵⁷ 黒田天外「名家歴訪録 浅井忠氏（三）」：『京都日出新聞』1906年9月9日付。

に、東西に共通し得べきセセッションを案出し得たのは面白いことである、東西意を
投合して相伴ふて新天地開拓の道に進むことが出来たならば、これ程目出度いことは
無いであらう。⁵⁸

また、セセッションを流行させた仕掛け人とされる武田五一も、1932 年（昭和 7 年）、「歐洲
を巡りて」という論文において、「所謂セセッションと稱するウインで呱呱の聲を挙げました人々
は、是亦日本の様式からヒントを得たのであります」⁵⁹ と書いた。Art Nouveau にしても
Sezession にしても、もともとは日本のものからヒントを受けて創り出されたものなのだという
ことに対して当時の人間は非常に驚いたのである。というのも、彼らはその折衷の巧みさ、デザ
インの力には感嘆していたからである。その巧みさから西洋を学ぼうとしたときに、自らの風土
を省みた結果、先の武田五一の建築作品にも見られるように、アール・ヌーヴォーよりもセセッ
ションが目指すべき方向と、選ばとられたのである。この点については 3. 3. にも詳しく述べる
ことにする。

3. セセッションの流行

3. 1. 「せせつ志よん號」、セセッション博、朔太郎

1912 年（明治 45 年）、雑誌『建築ト装飾』が第 2 巻第 6 号で「せせつ志よん號」を出版した。
前述の武田五一はじめ、武田と同時期に洋行していた塚本靖、武田より年配者の、明治より活躍
していた建築界の重鎮伊東忠太、さらに岡田信一郎や田辺淳吉など、主に建築家たちが「セセッ
ション」とは何かを寄稿している。当時いかに「セセッション」が求められていたかをうかがい
知ることの出来る貴重な資料である。刊行の辞として、

セセッション式の形式を學んで能く其の精神を究め更に其の精神より形式を創むるこ
とは我國建築様式開創の第一歩である。⁶⁰

と宣言され、巻頭には、「代表的セセッション的建築圖（ヘーグ平和宮懸賞第四當選）」と題され
たオットー・ヴァーグナーの図面が折り込まれている。ヴァーグナーについては、テキスト中にも
何度もその名前が登場している。

冒頭において、『広辞苑』第五版に Wiener Secession の代表はオットー・ヴァーグナーとされ

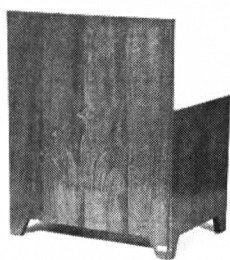
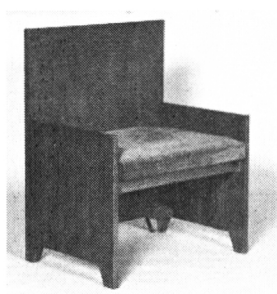
⁵⁸ 伊東忠太「セセッションに就て」：『建築ト装飾』第 2 巻第 6 号、1912 年 7 月号、1-2 頁所収、1 頁以下。

⁵⁹ 武田五一「歐洲を巡りて」：『建築雑誌』1932 年 6 月号、1-10 頁所収、4 頁。

⁶⁰ 『建築ト装飾』第 2 巻第 6 号、冒頭。

3. 2. 文学テキストにあらわれる生活様式としてのセセッション

セセッションがこのように求められた背景を考えてみると、当時、住宅を洋風にするという選択肢の登場したことが思い浮かぶ。明治時代には官庁の様式であった西洋の様式は、大正時代になって個人にも享受できるものとなったのである。上記の朔太郎のセセッション式の部屋というのも、まさにそうした時代の産物といえよう。洋風とはいえ、具体的にどのようにするか、といった時に、「セセッション」という言葉がしばしば人々の口に上ったと考えられる。当時は情報量も少なかったであろうから、具体的な像を持たず、なんとなく「セセッション」風で、といったケースもあったに違いない。こうした点で、セセッションが何を指し示すのかを定義することが現在となっては困難なのである。



図版 朔太郎の「セセッション」風椅子
(水と緑と詩のまち前橋文学館提供)

とはいえ、「セセッション」の情報を図版でもって提供する書物もあった。大正博覧会と同じ1914年、『セセッション図案集 — 外観之部』という本が発行されている。⁶⁶ これは、世紀転換期におけるドイツやオーストリアの建築物の写真が収録されたものである。言葉による説明は一切なく、一ページいっぱい一枚の写真が載せられ、その下に地名と建築物分類のキャプションがついているだけの帙本である。⁶⁷ 写真は、住宅、教会や学校など様々であるが、官営の大きな建物は収録されず、住宅などの比較的小さな建物を中心である。また、同時期に『セセッション図案集 — 室内之部』も出版されており、こちらは写真だけではなく図案も含む、建築の内装についての図案集である。こうしたものこそ、当時の人々が具体的にその様式を自宅に応用するために出版されたものだと考えられ、萩原朔太郎も「せせつ志よん號」と併せてこの手の資料を所

⁶⁶ 高梨由太郎編『セセッション図案集 — 外観之部』洪洋社 1920年及び1924年。

⁶⁷ 例えば、「ミュンヘン所在住宅」というように。前掲書、29頁。1924年の版では、同ページは「住宅・獨」と地名ではなく国名となっている。

持していたに違いない。本稿執筆に当たって参照できたのは、『外観の部』（1920年の第六版及び1924年の第八版）、『室内の部』（1922年の第二版）⁶⁸である。双方（とりわけ『外観の部』）が多く版を重ねている点からみても、当時多くの建築家や施主の目に触れたのであろうことは想像に易い。

また、博覧会と同年の1914年1月、作家谷崎潤一郎は「捨てられるまで」という短編小説を『中央公論』に掲載した。ここに「最近買ったセゼツシヨンの机」⁶⁹という表現が登場する。この「セゼツシヨンの」というのは、遠藤於菟の「アルヌーボド」の様に、「セセッション」を間違えて谷崎が書いたのかといえそうではない。1913年大正2年の三越の着物カタログのキャプションに「三角形に唐棧縞をセゼツシヨン式に応用し」とあり、また1914年大正3年の白木屋のカタログにも「セゼツシヨン式柳と桜」とある。⁷⁰「セセッション」以外に「セゼツシヨンの」という表記もあったのである。この点には後で触れるが、「セゼツシヨンの」とはドイツ表記 *Sezession* をローマ字読みしたものであろう。さらに夏目漱石も1912年より13年にかけて朝日新聞に連載した「行人」の中で、「薔薇の造り花がセゼツシヨン式の一輪花に挿してあった」⁷¹という表現を残している。このようにセセッションは、当時の洋風の日常生活に密着した様式であった。

3. 3. セセッションと鉄鋼コンクリート

文学テキストに登場する「セセッション」の例をさらに挙げるならば、芥川龍之介の作品にもセセッションが登場する。1927年（昭和2年）の『河童』である。「部屋全体は勿論、椅子やテーブルも白い上に細い金の縁をとつたセセッション風の部屋」⁷²という表現が登場する。昭和30年発行の芥川龍之介全集第7巻巻頭には、執筆の前年1926年大正15年の芥川の写真が河収されている。⁷³作家の背景に映っている部屋の内装は洋風で、このような内装を指して当時「セ

⁶⁸ 初版は1917年。高梨由太郎編『セセッション圖案集 — 室内の部』海洋社 1922年。

⁶⁹ 谷崎潤一郎「捨てられるまで」：『中央公論』1914年1月、創作、2-116頁所収、33頁。

⁷⁰ 原田純子「大正期の和服におけるセセッション式模様について」：『日本服飾学会誌』通号19、2000年、47-53頁所収、50頁以下。

⁷¹ 夏目漱石「行人」：『東京朝日新聞』1913年9月30日付。

⁷² 芥川龍之介「河童」：『改造』第9巻第3号（1927年3月号）創作、1-34頁所収、13頁。芥川は『河童』にもう一度「セセッション」を登場させている。「セセッション風の祈祷机」（前掲誌、26頁）である。この他にも芥川文芸作品中に登場する「セセッション」を以下に挙げる。最も早い例は、明治43年に詠まれた短歌「セセッションの書棚買はむと思ひなりへりおとろふこ小雨降る朝」。『芥川龍之介未定稿集』岩波書店1968年、580頁。大正9年の「秋」の草稿「晩秋」にも、「セセッション式の小型の書棚」が、シナリオ「浅草公園」：『文芸春秋』1927年4月号にも、「セセッション風に出来上つた病院」とある。羽島徹哉・布川純子（監修）『現代のバイブル — 芥川龍之介「河童」注釈』勉誠出版 2007年、171頁以下参照。

⁷³ 『芥川龍之介全集』第7巻 岩波書店 1955年、巻頭。

セツション風」と言ったのではないかと感じられる。⁷⁴

前述の芥川の「白い上に細い金の縁をとつた」という表現は、白い箱に金で装飾を控えめに施した Wiener Secession の代表的作品、オルブリヒの展覧会場を思わせる。これは近代建築史における最初期の簡素なコンクリートによる作品で、モダニズム建築の最も早い時期に位置するとされ、⁷⁵ その特色はその簡素性にある一方で、ファサード表面に施された装飾もまた当時の人々の目を惹くところであった。⁷⁶ こうした簡素性と装飾性の共存を志向したのが Wiener Secession の大きな特徴であり、先述した着物の柄等は装飾的な面を捉えたものといえようが、その地にある簡素性がとりわけ日本のセセッションにとって不可欠の要素であった。セセッションを日本にもたらした武田五一からしてこの点には意識的であった。先に「セセッション」の曖昧性を述べたが、移入初期の段階で「セセッション」がどのように捉えられていたのかは比較的明白である。当初のセセッション像が、日本における Wiener Secession 受容の長い歴史の根底にあって、その流行の高まりに貢献していると考えられるからである。武田は『せせつ志よん號』において以下のように述べている。

其の製作材料の特性をよく活用する様に形を考案し色彩もなるべく淡泊にしてアール・ヌーボーの如く彫刻的な心持を避けて、つとめて建築的力学的に材料を使いこなし、其の内に形と色との調和を保つ様に工夫して居る。⁷⁷

武田自身、明治後半にセセッションと和風建築の融合を試みていた。明治 45 年に建設された芝川邸は「茶室建築の精神を椅子生活に應用」したもので、「セセッション風に日本風が辺味されてなるもの」⁷⁸ である。武田五一とはまた日本で初めて茶室を主題に論文を書いた人間でもあった（学位論文）。⁷⁹ 大正 5 年の稲畑邸は「セセッション風の骨格に内外著しく日本風装飾を施

⁷⁴ 長谷川堯は、後述する分離派建築会の作品展へ「文化人も」足を運んでいたことを強調しているが、その代表として芥川龍之介の名を挙げている。長谷川堯「日本の表現派（中）——大正建築への一つの視点」：『近代建築』第 22 卷 10 月号、1967 年、53-78 頁所収、55 頁。瀧澤真弓「分離派建築会——その正誤と自註」：『建築と社会』1961 年 3 月号、39-41 頁所収、39 頁。

⁷⁵ Long, Christopher: *Secession Building*. In: Van Vynckt, Randall J. (ed.): *International Dictionary of Architecture*, Detroit (St. James Pr.) 1993, S.122.

⁷⁶ Hevesi: *Das Haus der Sezession*. In: Ders.: *Acht Jahre Sezession*, S.63ff. Bahr: *Meister Olbrich*. In: Ders.: *Secession*, S.60ff.

⁷⁷ 武田五一「アール・ヌーヴォーとセセッション」、20 頁。

⁷⁸ 『武田博士作品集』作品解、16 頁。

⁷⁹ 足立裕司「武田五一の建築説とその形成期について」：『日本建築学会計画系論文報告集』第 354 号 1985 年、105-116 頁所収、107 頁。

されしもの」⁸⁰である。これらの表現は、武田の還暦を祝う作品集から取ったものであるが、セセッションの簡素性と日本的なものの結合を非常に良く言い表している。

このように、「アール・ヌーヴォー」の流行が建築界において早々に終焉した理由とは、それがセセッションと反対の装飾的なものとして捉えられ、従来の日本式には沿わないと考えられたからなのである。ただし、本場の Wiener Secession がはたして非装飾的なものばかりであったのかどうかは注意を要する。

盛期アール・ヌーヴォーの持つ装飾性が否定された理由としては、明治44年ごろ鉄筋コンクリート（RC：Reinforced Concrete）の開発が進んだという背景も考えられる。「民間での立場が「セセッション」を大衆受けのするスタイルとして惹きよせ、コンクリートを塗り付けることによって表面を整序する鉄鋼コンクリートが「セセッション」の平面性を技法的に支えた」⁸¹。木村徳国は、「RC造多層建築は様式主義時代の末期に位置するもの、現象的にはセセッション・表現主義等の海外の衣裳をかりにまといてあらわれないでた」⁸²のものであったとしている。

1922年、画家岸田劉生は「アメリカ趣味とセセッション趣味を排す」というエッセイを雑誌『中央美術』に寄稿している。このエッセイの中では、「セセッション」といいながらその言葉に対する具体的な形容がないため、煩雑なデザインが「セセッション」という名の下にいかにも横行していたかを窺わせる。また、劉生は、「アメリカ趣味」という言葉もまた広義な言葉として使っていることが、「近來アメリカあたりの技師がボカゝ横浜や東京あたりへ建てる巨大なまがいもののルネサンスやゴシックは如何です。少しも心から生まれてゐません」⁸³などという表現からも分かる。おそらく「アメリカ趣味」にせよ「セセッション趣味」にせよ、排したいものは、洋風への極端な迎合なのであろう。しかし、単なる西洋文化批判ともいえず、同誌上で「セセッション博」は散々にこきおろされている一方で、明治の建築は称揚されている。⁸⁴ 劉生は、大正時代になって盛んに建設され始めたコンクリート建築の安っぽさを嘆いていたのである。

4. 訳語「分離派」の誕生

4. 1. 大正期のセセッションの内実

このように、武田五一が明治終りに意識的に移入したセセッションの求めた非装飾性がウィーンにおける Sezession の内実とは幾分異なっていたため、「セセッション」の名は、日本におい

⁸⁰ 『武田博士作品集』作品解、15頁。

⁸¹ 近江ノ堀『日本のモダニズム』、103頁。

⁸² 木村徳国「大正時代を考える」：『建築雑誌』1970年1月号、3-8頁所収、4頁。

⁸³ 岸田劉生「アメリカ趣味とセセッション趣味を排す」：『中央美術』第8巻第7号、1922年、49-53頁所収、49頁。

⁸⁴ 同上、51頁。

ては広義な対象物を指し示すことになる。元々Sezessionという言葉が欧州全般に起こっていた運動を指し示していた点が、ウィーンのみに限る様式ではないという意味付けを付与する役割を果たした。こうしてセセッションは、ヨーゼフ・ホフマンやオルブリッヒに代表されるWiener Secession 的なもの以外に、ドイツの表現主義的なものをも含むにいたる。ドイツ、ハンブルク出身の建築家で、ウィーンでも教鞭をとっていたこともある、AEG のデザイナーとして有名なペーター・ペーレンスのような、双方にまたがる存在が日本で注目を集めていたことも大きかった。⁸⁵

当時の海外からの情報伝達の早さは驚異的で、求めればほぼ同時期に海外の雑誌などに目を通すことができた。⁸⁶ 先の『明星』上の装丁が1900年の時点ですでにアール・ヌーヴォー風であったことを思い出してほしい。森鷗外が『すばる』に連載していた「棕鳥通信」等を見ても、いかに当時の海外からの情報が早く日本に紹介されていたかが分かる。従って、紹介される海外の動向に併せて日本の建築界も変化していた訳で、1920年近くになって、ヨーロッパで「表現主義」が盛んになると、即座に日本にも、表現主義的建築が導入されるに至る。その中心はドイツであり、Wiener Secession とは関係のないと言い切れないにしても、随分と遠い場所である。にもかかわらず、日本ではドイツの表現主義的建築もセセッションとして捉えられていた。⁸⁷ すなわち、同じセセッションという言葉で形容し、Wiener Secession へ相も変わらず敬意を示しつつも、その内実は変化していた。

しかし、1920年になって名前の上にもある変化が現れる。「セセッション」という表記以外の「分離派」という名前を使おうという傾向が出てきたのである。⁸⁸

4. 2. 分離派建築会と平和博覧会

1920年（大正9年）、東京帝国大学の卒業を間近に控えた若い建築家たち6人（石本喜久治、瀧澤真弓、堀口捨己、森田慶一、矢田茂、山田守）が「分離派建築会」というグループを結成した。彼らは今日では日本の大正時代を代表する重要な建築家グループとみなされている。一体彼らは「分離派」という訳語をどこから引いてきたのであろうか。メンバーであった瀧澤真弓が戦

⁸⁵ 武田五一『住宅建築要義』文献書院 1926年、99頁。瀧澤真弓「第一会場プランニングの辭 — 建築様式に就いての一考察」：『中央美術』第8巻第7号、1922年、20-29頁所収、24頁。

⁸⁶ 岡田信一郎は1914年に日本建築学会大会でおこなった講演で、「此項は独逸奥太利の建築雑誌は、二十日か三十日あれば日本に来るから、その眞似をするのに一向手数が掛らぬのである」と述べた。岡田信一郎「建築学会大会講演 — 新機軸の意義」：『建築雑誌』第28巻第331号、1914年、12-17頁所収、17頁以下。

⁸⁷ 同時代でありながら、双方につながりを見ていたという点では注目に値するともいえる。

⁸⁸ 実は、Wiener Secession の訳語として「分離派」を最初に使用したのは、武田五一だと考えられる。1912年、「世界に於ける建築界の新機軸」：『建築世界』1912年4月号、5-8頁所収、8頁において、「セセッションニスト分離派」という言葉を使っているのである。

後に分離派建築会を回想したところによれば、彼らは伊藤忠太の講義において Wiener Secession について聞き知り、自らのグループにもその名を付けたという。⁸⁹ メンバーの後輩であった吉田宏彦は、「分離派という名称」は「ウィーンのゼツェッションの直譯ではないか、名称の模倣ではないか」という懸念もあった」と回想している。⁹⁰

ヨーロッパの「新様式」が「セセッション式と呼ばれて多くは建築家自身によつて無理解に外形が模倣されるのみであった」⁹¹ 当時の状況の中で「分離派建築会」は結成されたというのが、メンバーが作り上げた筋書きであった。彼らは以下のような宣言を行ない、その登場は幾分セセッションナルだった。

宣言 我々は起つ。 過去建築圈より分離し、總ての建築をして眞に意義あらしめる
新建築圈を創造せんがために。 我々は起つ。 過去建築圈内に眠つて居る總ての
ものを目覺さんために溺れつつある總てのものを救はんがために。 我々は起つ。 我々
の此理想の實現のために我々の總てのものを悦びの中に献げ、倒るゝまで、死にまで
を期して。 我々一同、右を世界に向かつて宣言する。 分離派建築会⁹²

分離派建築会結成二年後の 1922 年、再び勸業博覧会が東京で催された。この博覧会の建築は分離派建築会のメンバーが主に担当した。これらの建築に関して、雑誌『中央美術』が「平和博覧會記念號」という特集を組んでいる。分離派建築会のメンバーたちに講義で Wiener Secession について教え、先の『建築ト裝飾』の「せせつ志よん號」にも執筆していた伊藤忠太が冒頭に寄稿している。彼は「顧問として之に參與」したい。「今回の各館の建築の様式は舊來の實例を模倣し又は改竄したものではなく、全く新しい獨創的のものにし度いと云ふのが自分の最初の考へ」であったと彼は述べ、さらに「分離派」という言葉の出自を説明している。

この新様式に自分は別に之に特別の名を與へる必要を感じないが親しく各館の意匠案に當られた新建築家中堅が自ら分離派てう名を標榜して居らるゝから、之を假に分離派式と名けても差支は無いと思ふ。[……] 分離派なる文字は蓋し嘗ての獨逸に勃興したセセッション(分離の意)から暗示を得たのであらう。回顧すれば抑も 1897 年、

⁸⁹ 瀧澤「分離派建築会 ― その正誤と自註」、40 頁。長谷川「日本の表現派 (上)」、68 頁。

⁹⁰ 吉田宏彦「分離派旗挙げの頃」：『建築文化』1952 年 11 月号、29-31 頁所収、29 頁。

⁹¹ 森田慶一「構造派に就いて」：『分離派建築会宣言と作品』岩波書店 1920 年、38 頁。

⁹² 『分離派建築會の作品』岩波書店 1920 年。なおこの宣言は、グループが出版した作品集のすべての冒頭に載せられている。

奥都ウィーン府に於て、舊來の因襲から分離して新芸術を創建せんとする抱負を以て、新進藝術家の團體が組織された、天が河謂セセッションである。これが数年の後に日本に傳來して忽ちに流行を來した。⁹³

伊東忠太が述べているのは、まさに「セセッション」式の流行の様である。同号の中で分離派建築会メンバーであった瀧澤眞弓も同様にセセッション博について言及しているので、以下に注目したい。

一般の人の耳にセセッションの語が響く様になつたのは、今から八年前の大正博覧会からではなかつたらうか。大正博の主要建築（主として第一会場のもの）が当時の若い建築家たちの手によって、かのセセッション建築を模して作られた事〔…〕しかし〔…〕かの独逸奥太利の所謂〔…〕セセッション式なるものゝ模寫にすぎなかつた〔…〕ワグネルが提案した平和宮殿の設計図やウインのセセッション館などが盛に移植されたり、ペーター・バーレンスの意匠がそつくり借用されたりした。⁹⁴

こちらでは8年前の「セセッション博」が批判されている。さらに小倉強も同誌で、大正3年の博覧会の第一会場は「セセッション式と名乗りを上げ」、第二会場は「オリエンタル式と名乗った」と回顧し、博覧会以後「なんでも眞四角に直線式でいけなはいゝ」⁹⁵とセセッション式が流行した様子を述べる。先の伊藤忠太も同様に流行の内実を、「その外形のみを模倣し、只堅い直線許りで組織した形がセセッションであると合點して無味乾燥な」物を作りたがった現象としている。「眞四角」な「直線式」、「只堅い直線許りで組織した形」とは、まさしく先に述べたように、新材料RCの移入とともに顕著に表れたセセッションの非装飾的特徴であるといえよう。

4. 3. 分離派建築会が「分離」したもの

ここで「セセッション博」が低い位置に置かれているのは、今回の博覧会が前回の「セセッション博」とは一線を画していることを謳っているのであるが、⁹⁶ その根底にはやはりセセッションと同じく Wiener Secession の「分離」の精神があるということを述べている点が興味深い。瀧澤は前引用に続いて以下のように述べた。

⁹³ 伊藤忠太「平和記念東京博覧會の建築」：『中央美術』第8巻第5号、1922年、2-9頁所収、5頁以下。

⁹⁴ 瀧澤「第一会場プランニングの辭」、23頁以下。

⁹⁵ 小倉強「博覧會建築」：『中央美術』第8巻第5号、1922年、10-19頁所収、10頁。

⁹⁶ 岸田劉生は1922年の博覧会も醜惡だとしている。岸田「アメリカ趣味とセセッション趣味を排す」、53頁。

セセッションとは如何なるものであつたらう。字義を求むれば分離とある。其意は、すべての古きものから、死せる形骸から、従つて既成の木割法から、先人の作物の模倣から分離して、茲に新時代の建築を創造しやうといふ、之が本来のセセッションの精神ではなかつたらうか。[・・・] 斯かる解釈の下に、私はセセッションなる外来語を捨てて「分離」の語を用い度い。そして分離の語に対しては、最早や私共の自由な新しい解釈が当然與へらるべきである。我々の創作はそれ自身特有な、独立した存在でなければならない。純粋に個性的でなければならない。分離はこの心から出発する。⁹⁷

ここでは、セセッションの精神が説かれているのであるが、セセッションは形式ではなく精神であるということは、すでに雑誌『建築ト装飾』の「せせつ志よん號」でも巻頭の「刊行の辭」に宣言されていたところであった。

吾人の研究したいのは實に此セセッションの形式の如きは第二であつてセセッション式の起こりました動機及び其の精神にあるのであります。⁹⁸



図版 大正 11 年勸業博覧會

「平和博覽會記念號」の巻頭でセセッションを「分離」と訳した伊藤が、そもそも 1912 年の「せせつ志よん號」に執筆していた点も注目に値する。彼はここでも「勿論彼の輕薄浮華の似而非セセッションの如きは余の極めて苦々しく思ふところ」⁹⁹と、形式のうわべのみを模倣することを戒めていた。同様の戒めは、同誌の他の寄稿にしばしば見られるところであった。

それにもかかわらず、民間に遂行されるセセッションは依然として輕薄なままと建築家たちの

⁹⁷ 龍罩「第一會場プランニングの辭」、24 頁。

⁹⁸ 『建築ト装飾』第 2 卷第 6 号、巻頭。

⁹⁹ 伊東忠太「セセッションに就て」：『建築ト装飾』第 2 卷第 6 号、1・2 頁所収、2 頁。

目には感じられたのか、この度は「セセッションなる外来語を捨て」ようではないかと瀧澤が提案しているところに注目したい。同様に伊藤も「親しく各館の意匠案に當られた新建築家の中堅が自ら分離派でう名を標榜して居らるゝ」から、今回の博覧会の様式を「分離派式と名けても差支は無いと思ふ」と述べているのである。このように、「分離派」という Wiener Secession の新しい訳語は、単なる新しい訳語の提案に留まるものではなかった。

分離派建築界の宣言を今一度見よう。彼らは何から分離するつもりなのかを明らかにしている。それは「過去の建築」である。従来これは明治の歴史主義建築のことと考えられ、伝統的なルネッサンス様式を中心とする、明治から続く歴史主義教育を中心とした東京帝国大学の教育を指しているものとされてきた。¹⁰⁰ アカデミーが最新の芸術にそっぽを向いている古くさい土壤から新しいものが誕生するという分離派建築会の若者たちの物語は、ウィーンやミュンヘンにおける数々の Sezession、さらにそれ以前の印象派のアンデパンダンが踏んだ行程と軌を一にする。

前述の伊藤忠太は例外として、当時民間で流行っていたようなセセッション風のものと言うまでもなく、セセッションが手本とする所の欧米の様式建築以後の新しい建築動向が、東京帝国大学のようなところでは一切教授されることはなかったならば、彼らは当時流行のセセッションについてはあまり知らなかったことになる。しかし、『中央美術』の「平和博覧會記念號」を読む限り、彼らがセセッションを知らなかったとは考えられない。分離派建築会が分離しようとしたものは、アカデミーだったのであろうか。「平和博覧會記念號」を読む限り、彼らが分離しようとしたものはむしろ「セセッション」ではないだろうか。

5. 「ゼツェッション」表記の意義

5. 1. ドイツ語式表記としての「ゼツェッション」あるいは「ゼツェシオン」

先述してきたように、セセッションの流行によってそれに伴う軽薄さが鼻につき、言葉自体が厭きられてきたことと同時に、分離派建築会の登場によって、「セセッション」という言葉の持つイメージに否定的なニュアンスが読み取られるようになった。1926 年初版の武田五一『住宅建築要義』（再版 1935 年昭和 10 年）を見ると、セセッションの火付け役であった武田が、もはや「セセッション」のみではなく、「独逸に於ける分離一派」¹⁰¹ と「分離」という語を用いている。とはいえ、「分離」と「セセッション」を置き換えるという行為自体は、博覧会への参加などにもよって人気を博していた分離派建築会を支持することになるから、当時の建築界の先達

¹⁰⁰ 藤森照信『日本の近代建築（下）』岩波新書 1993 年、170 頁。藤島玄治郎『日本の建築』至文堂 1958 年、262 頁など。メンバーであった瀧澤自身が、アカデミックな歴史主義からの「分離」であったと述べた。瀧澤：「分離派建築会 ― その正誤と自註」、39 頁。

¹⁰¹ 武田五一『住宅建築要義』文献書院 1926 年、56 頁。

としては慎重だったのかもしれない。武田は、総ての **Wiener Secession** の訳語を「分離」と置き換える訳ではなく、「19 世紀末より運動を起したセセッションの風は當時を風靡して盛大な勢で各地に行はれるやうになり」、¹⁰² と述べたり、「独逸の地に行はれたセセッション運動によって代表される独逸の機能主義の鼻祖はオットウ・ワグナー」¹⁰³ などと、「セセッション」という言い回しも同時に使っている。

同時期に、岸田日出刀も 1927 年の著書『オットー・ワグナー』において、「維也納分離派運動」あるいは「維也納分離派團」、「ウィーナー・ゼツェッション」と言うように、訳語とカタカナを双方使っているが、ここで注目すべきは、「セセッション」という言い回しが避けられ、「ゼツェッション」とドイツ語風の表記が使われていることである。¹⁰⁴ 岸田は武田五一とは違って新進の若い建築家であったから、当時の「セセッション」に付随した軽薄なイメージを払拭したかったのであろう。とはいえ「ウィーナー」の方がドイツ語式に濁っていないことは矛盾しているが、この矛盾にこそ、セセッションの内実がドイツの建築動向に移行しつつあることが表れている。前述の武田の著作も「独逸」とオーストリアだけでなくドイツを挙げている。岸田の「ウィーナー・ゼツェッション」と武田の「独逸」は同じ言い回しだと言える。遑て、平和博覧會と同年の 1922 年（大正 11 年）に、長谷川輝夫が「近代建築思潮とゼツェッション」と題された卒業論文で「セセッション」を「ゼツェッション」といち早くドイツ語表記にしたことを長谷川堯も指摘している。¹⁰⁵ また、滝沢真弓も伊東忠太の授業を回想し、「先生はドイツ風にゼツェッションと発音された」と述べた。¹⁰⁶

1925 年の石本喜久治の『建築譜』には、カタカナでも訳語でもなく、**Sezession** とアルファベットで綴られている。

現代の建築をほんとうに味うとするには少くとも初期 Renaissance まで溯らなければならない。それがあまりに史学的であるならば何うしても **Sezession** 及びその後の大體を知る必要があらう。¹⁰⁷

この本は石本がヨーロッパ各地を旅行して撮ってきた写真を集めたもので、とりわけドイツの表現主義建築の数々が紹介されており、**Sezession** の z によって、ドイツの **Sezession** を指し示

¹⁰² 同上、95 頁。

¹⁰³ 同上、98 頁。

¹⁰⁴ 岸田日出刀『オットー・ヴァーグナー』岩波書店 1927 年。

¹⁰⁵ 長谷川堯「日本の表現派（下）」：『近代建築』第 22 卷 11 月号、1968 年、61-81 頁所収、64 頁。

¹⁰⁶ 潜譯「分離派建築会 — その正誤と自註」、40 頁。

¹⁰⁷ 石本『建築譜』、I 頁。

しているかに思われるが、これにつづいて「Sezession」の根源としてオルブリッヒの展覧会場に言及し、それを「Olbrich の Sezessionhaus」¹⁰⁸ と、Wiener Secession の展覧会場を z を使って言い表しているところに、ドイツ式表記へ強いこだわりが感じられるのである。

5. 2. オットー・ヴァーグナー受容

前述の岸田日出刀の著作は、オットー・ヴァーグナーの評伝である。この本が出版されたという点だけでも当時の日本建築界におけるオットー・ヴァーグナーの権威を窺うことができるが、冒頭の『広辞苑』第五版にも見えたように、『住宅建築要義』の武田五一もここで「オットウ・ワグナー」を「セセッション運動」が属する「機能主義の鼻祖」とみなしている。さらに、『建築ト裝飾』の「せせつ志よん號」でセセッションの代表としてオットー・ヴァーグナーの図面が収められていたことを考えあわせても、セセッションの代表はやはり日本ではオットー・ヴァーグナーでなければならなかったようである。このように日本ではオットー・ヴァーグナーが特に好まれてきたわけで、『広辞苑』第五版の「ゼツェッション」の項目にオットー・ヴァーグナーを登場させる意向がここに明らかにようになってきたと言いうる。さらに、再び、1955 年（昭和 30 年）の発行の『広辞苑』の第一版を再び詳しく見てみることにする。

そこには「形態及び色彩の単純化をモットーとし、矩形のような簡単明確なものを基調とし、煩雑に陥るのを避け」¹⁰⁹ た点にセセッションの特色があると定義づけられていた。これは、鉄筋コンクリートの開発が支えたセセッションの構造的・非裝飾的特色を捉えている。一方で、そこに添えられた「瀟洒」という言葉が大衆受けしたセセッションの特色を表していることは明白である。

前述したように本場の Wiener Secession が非裝飾的な特色ばかりではなく、むしろ、裝飾的とも捉えられる点を鑑みれば、すなわち、この項目は一見ウィーンでの運動を指しているようで、実は日本でのセセッションを説明している。そして、ここに「芸術を支配するものは唯必要のみ」という標語が唐突に掲げられているが、これは、オットー・ヴァーグナーが 1890 年代に宣言し、ヴァーグナーの評価の高まりとともに有名になった言葉である。¹¹⁰ ここにオットー・ヴァーグナーが目には見えないながらも登場しているのである。1969 年（昭和 45 年）の『広辞苑』第二版とそれ以後の版においては、この標語以下の部分は取り去られ、代わりに「オットー・ヴァー

¹⁰⁸ 同上、III 頁。

¹⁰⁹ 『広辞苑』第一版、1203 頁。

¹¹⁰ 正確には、ヴァーグナーの言葉ではなく、ゴットフリート・ゼンパーの言葉。この言葉について詳しくは、拙論「一八九〇年代後半のウィーン分離派とゴットフリート・ゼンパー」：『オーストリア文学』第 23 号、2007 年 1・10 頁を参照。

グナー」と一言補われたことがわかる。語順が異なるだけで、冒頭に挙げた第五版と内容は大きく変わらない。第一版はまだ日本におけるセセッションの姿を表現している点でその誤謬は救われる。しかし第二版から第五版となると、Sezession をウィーンで起こった運動としている点が、美術史的な観点から見た場合、間違いとなってしまう。一方、最新の第六版には知識として誤謬はないものの、日本の受容史を思わせる部分が「セセッション」という最後の一言のみで片付けられている点で、日本において建築の分野で Wiener Secession が受容されてきたという事実が覆い隠されているのである。

おわりに

日本では、「分離派といえばウィーン」というイメージがあるが、上に述べてきたように、それは 20 世紀初頭に Wiener Secession が集中的に受容されたからなのである。その Wiener Secession 受容は、当初もっぱら建築界でおこなわれていた。やがて、日常生活に洋風化が意識され始めると、Wiener Secession 風に整えられた住居に暮らすことは、一般人にとっても理想的な洋風生活のモデルのひとつとなる。1920 年代になると、表面的に流行しすぎた Wiener Secession（「セセッション」）像から「分離」するべく、Secession に「分離派」という言葉が当てられ、その名前を戴いた建築グループまでも登場する。同時に「ゼツェッション」や「ゼツェッション」と、「セ」を濁らせたドイツ風表記が、戦前のドイツとの関係の中で誕生する。戦後において、民間の Wiener Secession 受容は戦前の記憶を失い再出発した。戦後となると、生活の洋風化も定着し、日常生活をセセッション式にする云々の問題は無くなったのであろう。

しかし、「ゼツェッション」あるいは「分離派」といえばウィーンだというイメージは残った。『広辞苑』第二版の頃より、建築・工芸に代わって絵画という分野における Wiener Secession の受容が盛んとなり出した。これが画家グスタフ・クリムトを中心とした受容である。このことは、『みづゑ』や『芸術新潮』、『美術手帖』といった美術雑誌がクリムトやシーレ、あるいはウィーン世紀末の特集を幾度となく組んでいること、そして、そういった特集は大抵展覧会に付随して行われることにより、クリムトに焦点が当てられるのも頷きうる。¹¹¹

¹¹¹ 主なウィーン世紀末特集は以下。「ウィーンの伝統と幻想」：『季刊みづゑ』美術出版社 1968 年 5 月号。「エゴン・シーレ震える魂の独白」：『季刊みづゑ』1969 年 5 月号。「グスタフ・クリムト愛と死の円舞曲」：『季刊みづゑ』1971 年 2 月号。「クリムトとウィーン世紀末」：『芸術生活』1975 年 2 月号。「エゴン・シーレ」：『季刊みづゑ』1977 年 9 月号。「ウィーン 1898-1918 — 分離派の都市空間」：『美術手帖』美術出版社 1979 年 1 月号。「クリムトとシーレ ウィーンのアートと憂愁展から」：『季刊みづゑ』1984 年 3 月号。「20 世紀を拓いた百花繚乱のウィーン」：『芸術新潮』新潮社 1985 年 10 月号。「シーレとウィーン」：『美術手帖』1986 年 3 月号。「ウィーンの光と影」：『ユリイカ』1987 年 7 月号。「クリムトきらめく黄金の裏側へ」：『芸術新潮』2006 年 10 月号など。ウィーン関係の展覧会としては、主に以下のものが挙げられる。1985 年「クリムトとエゴン・シーレ」展、1986 年「エゴン・シーレとウィーン世紀末」展、1989 年「ウィーン世紀末 —

早い時期のクリムト受容の例としては、1912年（明治45年）の、雑誌『白樺』のクリムト特集があった。¹¹² しかしそこでは、Wiener Secessionの創設者の一人、あるいは初代総長というクリムトではなく、あくまで画家個人としてのクリムトの姿が図版とともに紹介されている。そこに Wiener Secession に当たる言葉は一切見当たらない。「セセッション」という言葉は当時の建築・工芸界ではさかんに言われていたであろうにもかかわらず、である。

ついでに言うなら、『白樺』は1910年（明治43年）の創刊号の図版に、マックス・クリンガーとフランツ・フォン・シュトゥック、アーノルト・ベックリートをとりあげている。¹¹³ 『白樺』創刊号で紹介されたクリンガーやシュトゥックはドイツにおける Sezession を代表する芸術家であり、彼らにこそ Sezession の z、あるいは、「ゼツェッション」や「ゼツェシオン」といったドイツ的表記がふさわしい。しかし、この3人の画家は現在におけるクリムトほど日本では知られていないのではないだろうか。日本の「ゼツェッション」はやはり Wiener Secession でしかないのである。

クリムトの人気に付随するような形で Wiener Secession 全般に対する興味が再び戦後に高まっているように思われる。建築あるいは絵画といった偏った面からでなく、総合的に Wiener Secession を捉えようという動きが出てきた。クリムトを中心に据える傾向があるとはいえ、展覧会も絵画のみから Wiener Secession を紹介するものではなく、また、Wiener Secession が誕生したウィーンを全体的に捉えようとする書物が何冊も翻訳され、また出版されるようになった。そして、それらの書物における殆どの表記は「ウィーン分離派」とされる。¹¹⁴ 1979年の『美術手帖』「ウィーン1898-1918 — 分離派の都市空間」という特集や、冒頭に述べた、2002年の巡回展「ウィーン分離派1898-1918」はタイトルに訳語「ウィーン分離派」を冠し、その波及に大きな影響を与えたであろう。そこに、戦前、Wiener Secession を「分離派」と訳さなければならなかった日本の「分離派」の面影はない。

クリムトシーレとその時代」展、1996年「クリムトとウィーン印象派」展、1996年「ホフマンのウィーン工房」展、1997年「ウィーン世紀末 — クリムトの夢シーレの愛」展、1998年「ウィーンのデザイン」展、2002年「ウィーン分離派1898-1918」展、2003年「クリムト — 1900年ウィーンの美神」展、2003年「ウィーンの夢と憧れ」展。

¹¹² 『白樺』第3巻第5号、1910年。その二年後には、画家大田喜二郎が生前のクリムトのアトリエを訪問したという事実も確認されている。Koshi, Koichi: Studien zum Japonismus der Wiener Jahrhundertwende (I); Japanisches bei Klimt : 『東京芸術大学美術学部紀要』31号、1996年。

¹¹³ 『白樺』第1巻第1号、1910年。

¹¹⁴ A・ジャニク/S・トゥールミン『ウィトゲンシュタインのウィーン』（藤村龍雄 訳）ティービーエス・ブリタニカ 1978年。C・E・ショースキー『世紀末ウィーン：政治と文化』（安井琢磨 訳）岩波書店 1983年。W・M・ジョンストン『ウィーン精神：ハーブスブルク帝国の思想と社会：1848-1938』（井上修一 [他] 訳）みすず書房 1986年。R・ヴァイゼンベルガー編『ウィーン1890-1920：芸術と社会』（池内紀/岡本和子 訳）岩波書店 1995年など。

このように、かつて日本にもさまざまレベルで「ウィーン分離派」が受容されていたことが、その名前の変遷に読み取れるのだが、建築界を一步離れるとその歴史はすっかり忘れ去られてしまった。そもそも建築やデザイン、そしてその歴史（建築史・デザイン史）に対する日本人の意識の低さがその原因だと考えられる。しかし、建築やデザインこそ、我々が今生きている場所を構成しているものである。その形成のプロセスにおいて決定的な役割を果たしたものこそ、建築界及びデザイン界における **Wiener Secession** の受容であった。

本稿執筆にあたり、昨年度まで京都工芸繊維大学美術工芸資料館において教鞭をとられました竹内次男先生、ならびに同館技術補佐員亀野晶子氏よりご教示賜りました。記して謝意を表します。

Secession – Sezession – Bunri-ha
— Sezessionismus in Japan (ca.1900-1930) —

ASAI Maho

Die Wiener Secessionsgruppe hat sich 1897 später als andere avantgardistische Künstlervereinigungen in Europa gegründet. Eine starke Motivation für den Zusammenschluss der Gruppe war, Österreich mit der Kunst des Auslands vertraut zu machen. Gleichzeitig suchten die Mitglieder, einen Weg in Wien etwas Neues Originelles schaffen zu können. So ist ein Charakteristikum der Gruppe in der Anfangszeit um 1900 die Verwendung langzünftig fließender Linien und floraler Ornamente, die zugleich typische Merkmale des Art Nouveau-Stils (Jugendstil) waren. Diese Stilrichtung hatte eine vorwiegend dekorative Tendenz. Bald aber setzte sich eine andere Konzeption durch, die heute als wichtiges Merkmal des Wiener Sezessionismus geschätzt wird: die geometrische Form der Flächengestaltung durch gerade Linien. Dieses Merkmal bezeichnet Einfachheit und Schlichtheit, eine Erscheinung, die besonders prägend für das Ausstellungsgebäude der Wiener Secession ist.

Schon seit 1900 wurden als eine Folge der mehr und mehr um sich greifenden Europäisierung Kunstbewegungen Europas in Japan übernommen. Am Anfang bezeichnete man den Stil mit den fließenden Linien und den floralen Ornamenten aus Frankreich mit dem Namen アール・ヌーヴォー (a ru nu vo : Art Nouveau). Danach brachte der Architekt Takeda Goichi von seiner in offiziellem Auftrag unternommenen Europa-Reise (1902) den Sezessionismus aus Wien mit nach Japan. Dieser Stil erlangte in kürzester Zeit große Popularität. Dies kann man auch aus vielen Texten, die aus dieser Zeit stammen und in denen sich die Katakana Silbenschrift セセ ッション (sesesshon : Secession) findet, schließen. So finden sich viele solcher Hinweise in der Literatur beispielsweise bei Beschreibungen von Möbeln (Tanizaki Junichiro, Akutagawa Ryunosuke, Natsume Soseki usw.) oder in Prospekten für Kimonos bei den

Namen der gemusterten Stoffe. Die Industrieausstellung in Tokyo im Jahre 1914 (Taisho 3), für die viele Gebäude im sezessionistischen Stil errichtet wurden und die セセッション博 (sesesshon-haku : Secession-Ausstellung) genannt wurde, stellte den Höhepunkt der Sezessionismusmode dar. Der sezessionistische Stil war dem neuen japanischen Alltagsleben nahe, das sich am Westen orientierte.

Es ist eine interessante Frage, warum die Wiener Secession in Japan zu einer so beliebten Stilrichtung wurde. Takeda Goichi und andere Architekten und Designer der Zeit meinten, dass der Secessionsstil sehr gut zu Japan passe. Sie waren zu der Erkenntnis gelangt, dass die Sezessionsbewegung in Wien eigentlich unter dem Einfluss des Japonismus entstanden sei, und sahen in der Wiener Secession die Merkmale der Einfachheit und Schlichtheit mit wenigen Verzierungen, die elegant aber nicht pompös waren. Diese Merkmale kamen den Forderungen der Zeit, wie z.B. der nach der Einführung des RC (Stahlbetons) als architektonisches Baumaterial, in Japan entgegen.

Um 1920 gründeten einige junge Architekten eine Gruppe, die sich „bunri-ha kenchiku-kai“ (bunri : Abspaltung, ha : Gruppe, kenchiku : Architektur, kai : Gruppe) nannte. Sie war der erste Zusammenschluss von Architekten zu einer Gruppe in Japan, und heute hält man sie für eine der wichtigsten Verbindungen dieser Art. Mit ihrer Namenswahl (einer Übertragung des Begriffs „Secession“ ins Japanische) ehrte die Gruppe die Wiener Secession, aber gleichzeitig bezeichnete der Gebrauch der Übersetzung auch die Flucht vor der oberflächlichen Mode des japanischen Sezessionismus der damaligen Zeit. Die Gruppe versuchte, etwas Originelles zu schaffen, wie es im Wien der Jahrhundertwende die Künstler mit der Secessions-Gründung unternommen hatten. Gleichzeitig war die „Bunri-ha“ Gruppe vom deutschen Expressionismus, der sich damals über ganz Europa verbreitete, stark beeinflusst. Im Kontext damit schrieb man den Namen nun der deutschen Aussprache folgend mit anderen Katakanazeichen als zuvor ゼツエセッション (zetsesshon) oder ゼツエシオン (zetseshio·n) als deutsche Aussprache zu verwenden.

In Bereichen, die nichts mit Architektur zu tun haben, benutzt man heute oft die Übersetzung „Bunri-ha“ für die Wiener Secession, und auch heute noch ist es so, dass, wie vor der Geburt der „bunri-ha kenchiku-kai“ (also wie in der Taisho-Zeit), von den verschiedenen sezessionistischen Künstlervereinigungen in Europa nur die Wiener

Secession in Japan Beachtung findet und viele Japaner die sezessionistische Bewegung mit der Wiener Secession gleichsetzen.