

ウィーン分離派とアドルフ・ロース

—— 世紀末ウィーンにおける装飾とセクシュアリティ ——

古 川 真 宏

京都大学大学院 人間・環境学研究科 共生人間学専攻
〒 606-8501 京都市左京区吉田二本松町

要旨 本論考は、19-20 世紀転換期のウィーンにおいて、なぜ装飾が芸術における主題となりえたのかという問いに対してセクシュアリティの観点から考察を試みるものである。当時のオーストリアの装飾芸術を牽引していたのは、グスタフ・クリムトを筆頭とする芸術家団体ウィーン分離派であった。それに対して反装飾の代表的な論客である建築家アドルフ・ロースは、様々な論考のなかで分離派とその装飾の用法を糾弾するとともに自身の建築において装飾を排除しようとする実践を試みた。しかし、分離派とロースの関係は単純に対立的な図式を描けるほど単純なものではなく、むしろ一見相反する立場にあった両者の間にセクシュアリティを軸として密やかな共犯関係が結ばれていたことが本稿で明らかにされる。

分離派とロースはともに装飾をエロティックな衝動の「昇華」と考えており、装飾は一種のフェティッシュとして規定される。そこで本論考では、両者の装飾に関する言説に内在する論理をフェティシズムの観点から分析・比較を試みる。当時の文脈においては、装飾は性的な衝動の代償として、また無装飾はその否定として理解される。しかしながら、フェティッシュが欲望の向けられる対象の置き換えである限りにおいて、装飾の不在それ自体もまたフェティッシュへと転じうる。したがって、装飾の抑制、すなわち性衝動の露呈の禁止もまた、エロスを助長するものへと転倒してしまう可能性が生まれてくる。その意味では、装飾愛好と反装飾のいずれもがエロティックなものを志向しているのである。

しかしながら、分離派の装飾芸術の旗手であるグスタフ・クリムトとロースの実践を見比べてみると、両者とも装飾をエロティックな欲望を充足させるものとして扱っているとは必ずしも言い難い。クリムトの《アデーレ・ブロッホ＝パウアーの肖像Ⅰ》とロースの「ジョセフィン・ペイカー邸」に見られる装飾の用法には、女性という脅威に対する防衛の意味が込められており、女性に向けられた男性の性的な眼差しを欺く「仮面」として装飾が用いられている。装飾とは性的な強迫観念に駆られた男性がエロティックなものと対峙するために必要とする仮面なのだ。

19 世紀末のヨーロッパにおいて、ユーゲントシュティールの装飾は屈折した欲望の表象として立ち現れてくる。装飾は、あるものを隠蔽し偽装する一方で、無意識の伝達物として内密の言葉を雄弁に語る。当時の装飾論者たちはそうした両義的な効果を持つ装飾のうちにエロティックなものを読み取っていた。しかし、彼らが解説する装飾の意味ではなく、それに対する眼差しの在り方へ

関心を向けるならば、対象をセクシュアリティの徴候として解説してしまう彼らの想像力には、極めて 19 世紀末的なバイアスが働いていることにも気付かされるだろう。

反装飾の代表的な論客であると同時に、自らの建築においてそれを実践したアドルフ・ロース、ユーゲントシュティールの装飾による総合芸術を標榜した分離派。本論考は、この両者の言説や作

品を、同時代の学術・文化を踏まえながら分析することを通じて、世紀末ウィーンにおいてなぜ装飾が芸術において主要なテーマとなりえたのか、また彼らを装飾に強迫的なまでに執着するように駆り立てたのは何だったのかを探ることを目的とする。世紀末ウィーンにおけるセクシュアリティと芸術の関係を論じているものとしては田中純の『建築のエロティシズム』¹⁾ がまず挙げられるが、そこで議論の中心となっているのはロースであり、装飾についてはロースとその周辺の人々による無装飾の立場から検討されているばかりである。そこではオットー・ヴァーグナーやグスタフ・クリムトなどに代表される分離派の芸術家やヘルマン・パールのような分離派の批評家が囚われていた装飾を乗り越えようとした点に重点を置きながらロースたちの「論理のエロティシズム」が詳しく論じられているが、分離派の装飾観についての考察は十分であるとは言い難い。そこで本論考ではこうした先行研究を踏まえながら、分離派とロースの両者を比較し、それぞれの装飾論と実践をつきあわせることによって、その差異と類似とを浮かび上がらせたい。

第一章では、ロースと分離派の擁護者の言説を検討し、同時代の工芸品や芸術作品に施された装飾に向けられた対照的な見解を描き出す。続く第二章では、それぞれの装飾観に内在する論理をより詳細に分析し、装飾をめぐる議論で問題となるセクシュアリティの扱いについて考察する。これらの二つの章では言説のレベルにおいて考察が行われるが、第三章ではそれによって得られた理論的枠組みを踏まえていくつかの具体的な作例を分析の対象とする。

このように考察を進めていく過程で、一見相反する立場にあった両者の間にセクシュアリティを軸として密やかな共犯関係が結ばれていたことが明らかになるだろう。

1. 二つの装飾観

ロースは名高い論考「装飾と犯罪」の中で、芸術も装飾も同様に、心の中に充満するエロティックな衝動から解放されようとして吐き出されたもの

のとみなしている。彼によれば、最初の装飾である十字架は性交のシンボルであり、これをはじめて描いた男は、「ベートーヴェンと同じ衝動を感じ、彼が第九交響曲を作曲したときと同様の天上の幸福に包まれていた」²⁾。このように、装飾とは満たされない性衝動の捌け口であると考えるロースにとって、現代においてところ構わず装飾を施すことは、理性の制御を失った猥褻行為に等しい。そこで、「文化の進化は日用品から装飾を除去することと同意だ」³⁾ というテーゼが導き出される。したがって、あらゆるものに装飾を施す分離派やウィーン工房は、「装飾病 ornament-seuche」⁴⁾ をはびこらせている「退廃者 degenerierter」⁵⁾ として断罪されるのである。

ロースの「陶磁器」と題されたエッセイでは、ユーゲントシュティールの装飾はセックスアピールと見なされ、直接的に分離派に対して攻撃の矛先が向けられる。ロースにとって真に犯罪的なのは、現代において克服されたはずのエロティックな衝動をことさらに煽り立てる装飾家たちであり、彼らが制作した装飾によって顧客の購買意欲がかき立てられる様子が寸劇じみた語り口で描写されている。

鏡をお求めですか？どうぞ、裸の女が支えている鏡でございます。インク壺をお求めですか？双子の岩礁の周りで泳ぐナーイアスがあしらわれているものはいかがでしょうか。一方にはインクを入れまして、もう片方には撒き砂を入れるようになっております。灰皿をお求めですか？どうぞ、蛇踊りをする踊り子でございます。お客様の前で横たわり、葉巻の灰を払い落とすようになっております。〔…〕人は私に分離派で展示をするように促す。もしもその神殿〔＝分離派館〕から商人が追放されたなら、私はそうしてもいい。商人だって？いや、芸術の売春幹旋人（die prostituierer der kunst）だ⁶⁾。

現代の装飾のうちに露呈する性的な欲望が、ここではインク壺や灰皿に装飾された魅惑的な女性像によって象徴的に示されている。ユーゲントシュティールの工芸品は、品物の本来の用途とは関係

のない欲望を喚起する装飾によって顧客の感性に訴えかける。ここにおいてロースは、エロティックな装飾を生産する分離派とそれに幻惑される愛好者との間に、欲望を提供する「売春宿」とその消費者と同じ関係を見出している。ロースにとって文化の発展を阻害している元凶は、このような倒錯的で享乐的な態度に他ならなかった。

ロースの装飾に向けられた敵意は根強く、そしてまた徹底している。彼はみずから手がける建築物のファサードから装飾的な要素を排除したばかりか、ネクタイの廃止を目論み、紳士靴の縫い目や紐穴の装飾、ドイツ語の名詞の頭文字を大文字にすることまで禁じている。さらに、付け合わせの野菜やケーキのデコレーションにまで反装飾の食指を伸ばすに至っては、もはや偏執狂の閥に達していると言ってよいほどである。

装飾をエロティックなものと見ていたのは分離派関係者も例外ではないものの、彼らは絡まり合う曲線の織りなす装飾の美的次元にのみ焦点を当てていた。エロティックな装飾ということに関していうならば、分離派の中でもグスタフ・クリムトの名がまず挙げられる。クリムトは直接的な女性形象によって官能に訴えかけるだけでなく、女の身体を線の戯れの中に解体したという点でもエロティックな装飾の第一人者である。1903年に分離派館で行われたクリムト展に際し、批評家ルートヴィヒ・ヘヴェジは以下のように、彼の線的装飾を官能的で破廉恥と形容している。

クリムトの描く髪。この変幻自在の要素、装飾の原理そのもの。[...] この比類のない文様の、装飾的な官能性の体系が、クリムトの場合には次第に発展してきたのを見るのは全く不思議だ。倒錯的とは言えないまでも、破廉恥なクリムトの曲線⁷⁾。

ユーゲントシュティールの芸術においては、装飾原理としての女性の髪だけでなく、女性の身体や衣服が形作る曲線⁸⁾など、女性のセクシュアリティを象徴する身体的特徴が装飾へと転換される。ロースが現代の装飾を「フェティッシュ」⁹⁾と呼び非難したように、分離派の擁護者は波打つ曲線

の下で蠢くエロスを賛美し、耽溺し、ときとして神聖視することすらあった。

こうした装飾に対する熱狂ぶりは、ロースの装飾嫌悪と著しいコントラストを成しており、両者の反応は一見すると正反対のものであるように思われるが、単純に対立関係にあったというわけではない。そのことを考える際に注意しなければならないことは、まず、ロースの装飾禁止令は工芸品や建築物といった実用的なものに対して向けられており、芸術はその例外とみなされていることである。「形態ないし装飾は、ある文化圏全体の人間による無意識の仕事の総体の結果なのである。芸術は例外である。芸術は天才の個人的な意思である。神が天才にその使命を与えたのだ。」¹⁰⁾ロースにとって芸術は日常生活や文化から切り離して考えられるべきものであり、墓碑と記念碑を除いて建築は芸術とは何の関係もないものであった。

しかしながら、芸術と建築はロースの言うように切り離して考えられるものなのだろうか？ヨーゼフ・ホフマンが設計したストックレー邸のことを考えてみよう。ストックレー邸の内部には、クリムトがウィーン工房と協力して制作した《ストックレー・フリーズ》(図1)が据え付けられており、螺旋状に絡み付く枝の装飾が空白なく一面を覆いつくしている。クリムトは室内装飾画家として名を挙げた画家であり、とりわけストックレー邸での彼の仕事は建築の形態をとった芸術作



図1 ヨーゼフ・ホフマン「ストックレー邸」
1905-1911年 ブリュッセル グスタフ・クリムト作《ストックレー・フリーズ》のある食堂

品である。そのため、ロースの言い方を借りるなら、ストックレー邸の内部壁は、内なる衝動からエロティックなシンボルが殴り書きされた「便所の壁」¹¹⁾ということになるだろう。しかし、ロースはクリムトを名指しで非難したことは一度もなかった。そのかわりロースが槍玉にあげるのは、ホフマンやヨーゼフ・オルブリッヒといった建築家ないしデザイナーたちである。そればかりか、クリムトがウィーン大学の講堂の天井画として依頼された学科絵をめぐる論争で窮地に立たされたときには、ロースはクリムトを擁護する側にも回っている。ロースの反装飾の立場が、芸術と日用品の間の境界を抹消しようとする総合芸術の試みや、私的なものを公的な場に持ち出してしまうことの否認に由来しているにもかかわらず、学科絵が公的な場に相応しくない淫猥な表現であるとして批難されたクリムトを擁護したのである¹²⁾。

世紀末ウィーンにおける装飾は、なによりもまず女性のセクシュアリティと密接に結び付いたものとして理解されることは確かである。しかしながら、ロースと分離派の二つの装飾観は対立的な図式を描けるほど事態は単純なものではなかったのだ。なぜロースはかくも執拗に装飾を嫌悪したのか。対して分離派が装飾を偏愛したのはなぜか。そしてこれらの重なり合う地点はどこにあったのか。これらの問いをめぐって次章では、セクシュアリティの観点から、彼らの装飾観に内在する論理をより詳細に検討していく。

2. 装飾の論理

「装飾と犯罪」の冒頭においてロースは、エルンスト・ヘッケルの反復説（「個体発生は系統発生を反復する」）に人種や文化の発展史を呼び込みながら、それを装飾に適用している¹³⁾。ロースの装飾観の基礎となっているのはこうした発展史観に他ならない。ロースは、人間の子供時代の成長を人類史になぞらえ、2歳児をパプア人に、4歳児をゲルマン人に、6歳児をソクラテスに、8歳児をヴォルテールに相当するものとみなしている。そして装飾と犯罪の間を結びつける媒介項と

して導入されているのがパプア人の刺青である。いわく、パプア人は人を殺し、人肉を喰らい、そして自分の肌や身の回りの物に刺青を施すが、彼らの文化には道徳的な制約がないためにそのことで罪とはならない。しかし、現代人が同じことをすれば犯罪者か退廃者とみなされるというわけである。「自らに刺青を入れた現代人は犯罪者か退廃者である。[...] 刺青を施しながらも監禁されていない現代人は、潜在的な犯罪者か退廃した貴族である。」¹⁴⁾ ロースにとって装飾を施すことが犯罪的なのは、文化の発展に逆行する先祖返り的な行為だからであり、ロースにとって現代の装飾とは、文化による衝動の抑え込みの失敗なのだ。

ロースが問題としているのは、文化と衝動抑制の均衡である。「私は人間の内面と外面の調和を文化と呼んでいるのであり、それだけが理性的な思考と行動を保証する。」¹⁵⁾ ロースの反装飾の立場の最初の声明文とされる1898年の「豪華な荷馬車」では、パプア人と同様に、未発展の文化を持つ民族としてのアメリカインディアン¹⁶⁾の装飾癖について言及しながら、以下のように述べている。

しかし私たちのなかのインディアンは克服されなければならない。インディアンは言う。「この女は美しい、なぜなら鼻と耳に黄金のリングをつけているのだから。」高度な文化の人間は言う。「この女は美しい、なぜなら鼻と耳にリングをつけていないのだから。」¹⁶⁾

「私たちのなかのインディアン」、すなわち現代人のなかにも文明化されていない部分が潜んでいることを認め、装飾衝動が人間にとって不可避のものであることを承認しながらも、それを抑圧することの必要性が説かれる。現代人は女の装飾を美しいと感じるはずがないし、感じてはならない。「装飾が教養のある人間の生活の喜びを高めるという意義」¹⁷⁾をロースは認めないのである。しかし、本人も認めているように装飾衝動を完全に排除することは原理的に不可能である。そのため、装飾を施さないことは禁欲ではないと述べるロースの言葉は、それ自体が禁欲的な態度から発せられていると考えられるほどである。

このような装飾に対する過剰なまでの拒絶反応からは、彼にとってなにかもっと恐ろしい重大な事柄がそこに含まれていたことが推測される。ニーケ・ヴァーグナーは、装飾がロースの神経をここまで逆撫でるに至ったのは、彼の「内なる何ものかが、装飾のなかで指導的地位を占めようとするその時代の無意識的な衝動に共感をもって反応するので、それだけにより強くそれを否定せざるをえない」¹⁸⁾ ためであると述べている。装飾に対する悪意にも似た嫌悪が、ある種の自己否定や自己嫌悪の抑圧から生じたものだったとするならば、それは彼のアイデンティティにも関係してくるだろう。

では、ロースが恐れていたものはなんだったのであろうか？このことを考える際に参照点となるのが、装飾と女性の関係である。というのも、ロースは装飾禁止令の中に女性は含めず、むしろ積極的に装飾を奨励しているのである。「女性に奉仕する装飾は永遠に生き続けるだろう。〔…〕女性の装飾は根本的に未開の人間の装飾と一致しており、エロティックな意味を持つ。」¹⁹⁾ 女性が装飾を多用したからといってそれは退廃的な行為とはみなされない。なぜならば、女性にとって装飾は性的誘惑手段であり、性的な存在である女性には装飾が相応しいからである。ロースの装飾禁止は、男性、それもとりわけ指導的な立場にある「貴族」に対して向けられたものであり、文化の発展の外にある女性は、反装飾の検閲を免れるというわけである。

装飾における性差については、「女性のモード」と題された論考においてロースはさらに議論を展開している。そこでは、それぞれの時代の男性の欲望に応じて様々に変化する婦人服の歴史を「人類の内密の欲望を物語る」「恐ろしい文化史の一章」²⁰⁾ と称し、衣服における性差について論じている。男性のモードは社会的に高い地位にある者が自らを大衆から差異化するために作られるのに対し、女性のモードは男性の官能性の変化に応じて無限に移り変わる。かつては豊満で成熟した女性が美しいとされたために、丸みを帯びた身体つきを強調する衣服が好まれたが、今では未成熟な少女性が賞賛され、子供のような髪型や大きな

袖の服が流行となっているのだという。ロースは、女性服を彩る「ベルベットやシルク、花やリボン、羽飾りや色彩はいずれその効果を失ってしまうだろう」²¹⁾ と予告してこの論考を締めくくっている。しかし、女性のモードは永遠に変化し続けるものであり、次の流行が訪れた際にはベルベットや花や羽飾りに代わって別のものが装飾としての役割を果たすことになるだろう。男性の女性に対する好みと連動して装飾的なものもまた変化するのである。「女性はそれゆえ衣服によって男性の官能に訴えかけることを強いられている。無意識のうちに男性の病的な官能に、その官能性はその時代の文化にのみ責任が帰せられる。」²²⁾ ロースによれば、女性服は男性の官能的な欲望の投影として生み出される。同様に装飾が現代の文化から排除されたとしても、男性のエロティックな欲望は依然として存在しているために、そこから解放されることは不可能なのである。

ロースは装飾を施されていないものが現代人にとって美しいと述べていたが、この点を踏まえるならば、彼にとっては無装飾こそが装飾として機能していた、と言い換えられるべきであろう。欲望の直接的な露出は野蛮で退廃的な行為であり、もはや現代の男性の感性に訴えかけることはない。むしろ、男性のエロティックな眼差しの対象を隠すことによってよりいっそう男性の官能が刺激されるというわけだ。「裸の女性は男性にとって魅力的ではない。〔…〕女性は衣服を着ることで男性にとって謎となる。彼の心にその謎の答えを知りたいという憧憬の気持ちを起こさせるために。」²³⁾ たとえ女性服から装飾が取り除かれたとしても、それは男性のエロティックな眼差しに迎えることがなくなるというわけではない。着衣によって女性は謎となり、女性の身体の表面を覆う衣服そのものが、それを剥ぎ取りたいという男性の窃視欲動を刺激するものと化す。現代人は装飾が施されていないものにすら、みずからの欲望を投影し快楽を享受できるほど「より繊細になり、より洗練されてきた」²⁴⁾。このことに関して、美学者ユベール・ダミッシュは、「(階級社会においては、) 装飾の欠如はなお一つの装飾となりうる。それは不在のシニフィエとして捉えうるのだ」²⁵⁾

といみじくも述べていた。ロースはユーゲントシュティールの装飾をフェティッシュと呼び批難していたが、彼にとっては装飾の不在こそが、エロティックな衝動を消滅から守るためのフェティッシュなのである。

装飾という犯罪の責任を問い詰めながらも、ロース自身も確かに装飾に魅了されていた。そのため、彼の装飾に対する嫌悪は増大し、装飾の所在は男性から切り離されて女性に割り振られることになる。このようなロースの性差に関する思考には、男性と女性の境界が抹消されていく退廃現象、すなわち男性の女性化に対する恐怖が色濃く反映していると考えられる。この問題をかつてない緊張の中で取り出し、ロースの精神的盟友であるカール・クラウスによって絶賛されたのが、かの悪名高いオットー・ヴァイニングの著作『性と性格』である。彼の議論においては、女性が性交願望に支配された完全に性的な存在として定義される一方で、男性には精神性や道徳性といった特質が与えられる。さらに彼は性の中間段階²⁶⁾という概念を導入することで、一個人の自我をも男性的な要素と女性的な要素とに引き裂いた。そこには、男性のうちの女性的なものを排除しようとする強迫観念が働いていることが明白に見て取れる。こうした女性に対する男性の自意識の危機感をロースもまた共有していただろう。

いずれにせよロースが繰り返し呼びかけていたのは、装飾をはじめとしたエロティックな衝動の生の露出は文化によって抑制されなければならないということであった。それはフロイト的な意味での文化の発展、すなわち文化的性道德による性衝動の抑圧に関する見解とも重なり合う。フロイトは「欲動の抑え込みを皆とともになし得ない者は、[...]「犯罪者」ないし「アウトロー」として社会に対するほかはない」²⁷⁾と、文化の発展に対立するものとして性衝動を位置づけていた。しかし、文化における性欲動の役割は両義的であることにもフロイトは留意している。なぜならば、「文化の仕事に桁はずれに大きなエネルギー量を供給しているのがこの性欲動である」²⁸⁾からだ。この性衝動の抑圧によって生じるジレンマは、芸術家や建築家たちの論考の中に先取りされている。

後者の性欲動の文化的意義については、分離派の最大の擁護者であったヘルマン・バルが、芸術とは性衝動が「昇華」されたものであるという認識に基づきながら、エロティックな装飾芸術に社会的な意義を見出そうとしていたのである。

クリムトに献辞が捧げられた1903年のバルの文化・芸術批評『悲劇的なものについての対話』では、無意識の内に抑圧された記憶や感情を「浄化する」(abreagieren)作用を持つ芸術が模索されている。この著作では、ブロイアーとフロイトの『ヒステリー研究』の中で述べられているカタルシス法が、アリストテレスの悲劇論にあるカタルシスと本質的には同一のものとみなされる。

悲劇は実際のところ、あの2人の医師〔ブロイアーとフロイト〕がしたこととなら変わりはない。悲劇は文化によって病を患った民族に、思い出したくないものや、押し殺した嫌な感情、教養人のなかに隠蔽された過去の未開の人間(den früheren Menschen der Wildheit)を思い出させる。うずくまり悲鳴をあげながらそれを演じ、自らを鎖から解き放ち、存分に暴れ狂うまで獣性をむき出しにさせ、潜行性の不安や鬱憤を解放して清めてやるのである。刺激することによって沈静化し、秩序を取り戻すことができるのだ²⁹⁾。

バルにとって、カタルシスは現代人の内に秘められた原初的な衝動を解放するための手段に他ならなかった。ギリシア人が悲劇によって集団的なヒステリーを治療したのと同様に、近代芸術において表現される醜いものや不快なもの、恐ろしくもエロティックなものは、現代人の心の内にある非道徳的で危険な願望の代替満足的手段として評価されているのである。

バルは、性に対する禁欲的な態度こそが、現代人に広まっているヒステリーの原因であるとの診断を下す。自らに禁欲を課すことによって満足を得る現代人を、バルは「プラトニックなサディスト」³⁰⁾と呼び、そうした状態をヒステリー性の神経症の一步手前の段階と見なす。そのような心の病を回避するために、抑圧された感情

を吐き出し、芸術的な仕事に「昇華」するよう要請されることになる。

バルにとって、無意識の内に沈潜している諸々の欲動は、ヒステリーのような病的なものとなって回帰することもあれば、人間の生に活力を吹き込むエネルギーの源泉でもあった。このことに関してバルは、以下のように述べている。

素晴らしい心根を持ち、礼節を身につけ、最良の趣味を持った教養人でも、時には泥沼の中で、非常に破廉恥で下劣ですらある過剰なものから活力をもらわなければ (durch Exzesse zu erfrischen) 生きていけない。また、その過剰なものをいつも欲しているわけではない者にとっては、それを口にするのも憚られる。むしろ、そこでいつも言われるのは、「病的だ」ということである³¹⁾。

バルがここで問題としているのは、ロースと同様に、他者として現代人に回帰する「過剰なもの」を昇華するための文化的方法ではあるが、ロースが抑制を強調しながらより繊細で洗練された密やかな欲望充足を唱えていたのに対し、バルは欲望をむしろ「刺激することによって沈静化」するカタルシス的な効果を持つ芸術に可能性を見出していた。

バルが観察する現代人は、抑圧された欲望が毒性を帯びつつあるためにヒステリー性の病に蝕まれている。それはロースが病的で退廃的だとみなす現代人の姿と対照的であり、両者とも「仮面＝顔」のメタファーによって現代人の内面と外面の関係を表象している。たとえばロースは以下のように述べている。

畜群の人間は様々な色彩によって自らを差異化しなければならなかったが、現代人は自らの衣服を仮面 (maske) として使用する。現代人の個性は非常に強いために、もはや衣服で自らを表現することはできないのだ。無装飾は精神力の強さの証なのである³²⁾。

ロースにとって、現代では外面が必ずしも内面の

反映である必要はないというよりもむしろ、内面の欲望が外面を侵食してしまうことが先祖返的な病的状態であった。現代人の仮面は彼の内面については何も語りえない。外面から内面を透かして見ることなど不可能なのである。このように、ロースの関心は仮面の裏側ではなく仮面そのものに集中しており、その仮面こそ文化と呼びうるものであった。それに対し、バルによる対話編の登場人物の一人はこう述べている。

通りに出て歩いている人を見ると、純粋な顔立ち (ein reines Antlitz) をした人があまりにも少ないことにしばしば驚かされる。何時間も見ていたとしても人間らしい人に出会えないことがよくあるのだ。だが、気品ある女性や美しい老人でも、たいていの場合には、その顔つき (Gesicht) には何かしら致命的な兆候が刻まれているものだ。彼らの眼には混沌が垣間見えている³³⁾。

ここではロースの場合とは反対に、仮面の背後に隠された素顔に注意が向けられている。そして諸々の欲望を隠蔽している現代人の仮面の上にもまた、「致命的な兆候」は隠しえないものとして存在している。文化的道徳によって抑圧されたものは、適切な方法で解放されることなしには現代人にとって重荷となり病的な状態に陥ってしまう。そこで文化的な治療法として持ち出されるのが芸術という例外的な聖域であった。

このように欲望を解放するための特権的な役割を芸術に期待しながら、文化と芸術の間の差異を抹消しようとする分離派の試みに向けて、カール・クラウスは以下のように辛辣な批判を加えている。

芸術についてと同じく性についての無知な学問が、芸術作品において芸術家の性欲が「昇華」されるという噂を広めている。芸術の清廉なる使命とは売春宿を免れることなのだ！ [...] そうして性欲を昇華する芸術家の悪習によって性欲はいよいよ解放され、本来は芸術家の個人的な事柄に留まっていなければならないことが公

衆のスクandalへと墮落してしまう³⁴⁾。

クラウスはここにおいて、精神分析と近代芸術との間の密かな共犯関係を告発している。彼にとっては両者とも、私的な事柄であるべきはずのエロティックなものを、公的な場に持ち出そうとする境界侵犯の試みに他ならなかったのである。クラウスもまた、痛烈な分離派批判を展開していたが、彼の分離派批判は、言葉の領域における装飾への攻撃と同じ動機から発せられたものである。再び彼の言葉を借りるならば、「ロースは文字通りの意味で、私〔クラウス〕は言語的な意味で、骨壺と尿瓶の間には違いがあり、その違いによってはじめて文化に余地が生まれるということを示したに過ぎない」³⁵⁾ ということだ。だとするならば、装飾をめぐる議論は、装飾そのものについてではなく、装飾によって作り出される/抹消される「差異」の問題へと移行してくる。男性と女性、外面と内面、文化と芸術、抑圧と昇華、社会的な生活と私生活、世紀末ウィーンにおける装飾において問われるべきなのはこれらの間の差異だということになる。

しかしそれでも、これまで論じてきたように装飾と無装飾のいずれにおいても、それによって目論まれていたものが快楽の享受のための余地を堅守することであったとするならば、両者の間の差異は限りなく小さくなっていく。そればかりか、分離派の装飾をフェティッシュと呼んだロースの方がむしろ目標倒錯的ですらあるように思われる。ロースの装飾論のうちに見出されるのは、ペニスの代替物へと向けられた関心が、それを作り出すに至った恐怖や嫌悪のために異常なまでに高められていくという、フロイトによるフェティシズムの形成過程と同じプロセスである。「病的なケースは、フェティッシュの追求が〔…〕固着され、正常な目標と置き換わってしまうような場合になってはじめて、さらにまた、フェティッシュが、その定められた人物から一人歩きして、独立した性目標となる場合にはじめて現れる」³⁶⁾。ファリクな刻印を押された不在としての装飾は、女性との結びつきが絶えず意識化される分離派の装飾とは異なり、欲望の向けられる方向が本来の対

象から遠ざけられ、衝動の生々しい露出を抑制するはずの手段それ自体が逆に官能を刺激するという倒錯的な事態が生じているのだ。こうした倒錯こそロースとクラウスが袂を分かつ点でもある。「婦人靴に焦がれながらも一人の女の全身で我慢しなければならないフェティシストほどこの世に不幸な人間はいない」³⁷⁾ というクラウスの皮肉は、「万里の長城」³⁸⁾ で糾弾することになるような西欧の近代文化の墮落、すなわち、快楽を抑制するはずのモラルが、エロスを助長するものへと転倒している状況へと通ずるものである。クラウスによれば、倒錯において「資性の放置を育む」³⁹⁾ 文化の悪しき側面が浮き彫りにされる。性的不自由の文化において女の体に装飾を施すことが性的能力の剥奪のための第一歩であるとするならば、装飾の不在にすらそこにあるべきはずの装飾がないという装飾的效果を見出してしまうことは、そこからさらに進展したフェティシズムに他ならない。ロースにおいては表面から装飾を取り除くことがモラル的な要請から生じているにもかかわらず、結局のところエロスを助長するものへと転落する可能性を払拭しきれないのだ。

こうした「不在のシニフィエ」として無装飾を解釈することを可能にした背景には、その対極としての装飾が横溢するユーゲントシュティールの芸術の流行が存在している。ロースの反装飾論と分離派の装飾愛好は、一方を図とした場合にはもう一方は地として機能し⁴⁰⁾、相互にネガとポジのような反転した関係にある。装飾性が極力排除されたそのファサードのために、ミヒャエラ・ブラッツに立てられたロースハウスが当時多くの人々の反感をかかったことにも倒錯的な想像力が作用していたことは、「眉のない建物」や「無作法でむっちりした娘（娼婦）」や「裸の上半身」⁴¹⁾ などと揶揄されたことからうかがえる。元々は否定として打ち立てられたものが反語的に肯定として機能してしまうような危うさを孕んでいたからこそ、ロースの反装飾論が当時大きなスクandalを呼び、アクチュアルなものでありえたのだろう。

以上のように言説のレベルにおいては、ロースにおいては装飾批判が肯定へと帰結してしまう一

方で、分離派においてはクラウドが揶揄するように「芸術家の性欲が『昇華』されている」と評価することは一応のところは妥当であるように思われる。しかし、彼らの実践的な場面における装飾の扱いに眼を向けてみると、彼らの装飾に対する態度は自身のうちで分裂していることが分かる。装飾においてこそ、「女性自身が倒錯的なのではなくて、形象化手段が初めて女性を倒錯的にする」⁴²⁾ という問題が前景化してくるのだ。そこで次に、魅惑と恐怖というセクシュアリティの両義性の権化であるファム・ファタルの表象について考察することとする。

3. ファム・ファタルの装飾

《ストックレー・フリーズ》をもう一度見てみよう。このフリーズは、クリムト自身が完成時に「私の装飾的な展開の最終結論」⁴³⁾ と呼んだように、装飾が画面いっぱいに溢れかえるようになる。クリムトのいわゆる「金の時代」の代表作であり、あらゆるものが装飾へと変換され、人物像すら銀、珊瑚、宝石、金など高価な素材を用いた無機的な装飾として結晶化させられている。大きく分けて三つの部分からなるこのフリーズにはそれぞれ、〈期待〉、〈成就〉(図2)、〈騎士〉と名付けられた人物像が配されている。〈期待〉と〈成就〉では、女性像が描かれてはいるものの、顔や手といった生身の体が壮麗な装飾のなかに埋没し、モザイク模様それ自体が全面に押し出されている。〈騎士〉

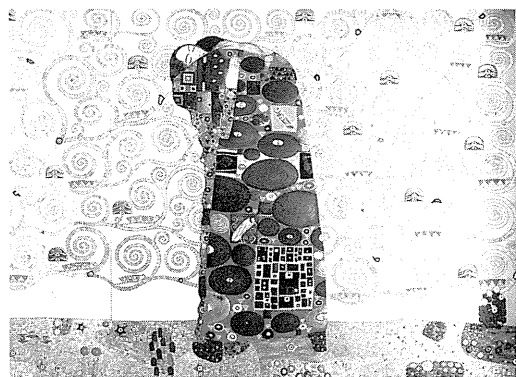


図2 グスタフ・クリムト《ストックレー・フリーズ》(部分:〈成就〉) 1911年

にいたっては、人物像全体が抽象的に処理され無機的な装飾そのものとして表現されている。美術史家ライナー・メッツガーによれば、これら3つの人物像のタイトルはクリムトと制作にあたった技術者の間の意思疎通のために便宜的につけられたものであり、「フリーズが意図していたのは、装飾それのみであった」⁴⁴⁾ のだという。こうした装飾偏重の傾向は、クリムトが依頼を引き受けたウィーン大学の学科絵をめぐる論争が1903年から1906年にかけて激化していったのと軌を一にしている⁴⁵⁾。その論争ではクリムトが描く女性の露骨な裸体表現が議論の焦点の一つとなっていたが、それ以後のクリムト作品では画面はより平面的になり、女性像は横溢する装飾のなかに溶け込むようになってくる。装飾はもはや「装飾的」な役割を果たしているどころか、主題的な位置づけにまで高められているのだ。

このような「金の時代」にあつてますます装飾のフェティッシュ化が推し進められ、《アデーレ・ブロッホ=パウアーの肖像I》(図3)ではそうした装飾衝動が最大の強度で表出している。この作品はクリムトの愛人であったと伝えられるブロッホ=パウアーが描かれたものであるが、まず我々の目を引きつけるのは、眼を象った夥しい数の目映い装飾なのである。ミュケナイ風の渦巻

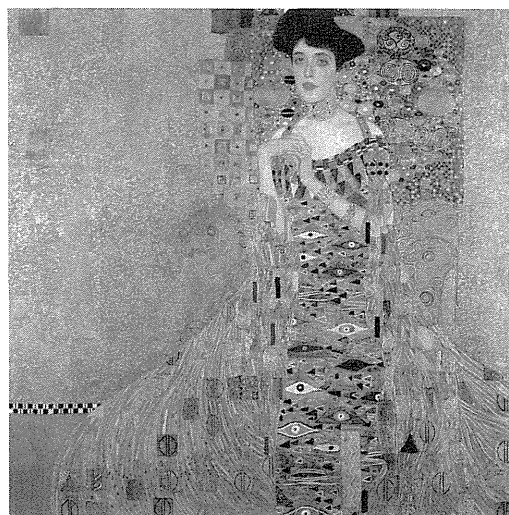


図3 グスタフ・クリムト《アデーレ・ブロッホ=パウアーの肖像I》 1907年 ノイエ・ガレリエ、ニューヨーク

き模様や、古代エジプトのホルスの目、円形の中に点がある眼状紋から、性器をも連想させる中央に縦の切れ込みが入った楕円形や背景の金地の点にいたるまで、我々の眼差しを魅了し、こちらを見つめ返す様々な眼の表現で埋め尽くされているのだ。画面全体に広がる眼のモチーフは、《ストックレー・フリーズ》においても見られる特徴であり、衣服に点在する目玉や生命の木から生えた縦に二つ並んだホルスの眼がこちらを見返している。だが《アデーレ・ブロッホ＝バウアーの肖像Ⅰ》においては、眼のモチーフが金というアイコン画を想起させる素材を用いて画面全体に敷き詰められているために、幻惑し眩暈すら引き起こす眼の魔術的な効果が遺憾なく発揮されている。部分的に書き込まれた肉体の繊細な質感は、象徴的な装飾文様に生々しさを添え足しているが、彼女の腕は奇妙な形⁴⁶⁾で硬直しているためにそれ自体が装飾的でもあり、周囲の金装飾を際立たせている。

画面全体に溢れかえる眼、それこそがこの肖像画の真の主題である。しかしながら、クリムトの多くの裸婦デッサンにおいてそうであるように、この肖像画のための習作（図4）においては女性の眼は描かれていない。そこにクリムトが「眼」



図4 《アデーレ・ブロッホ＝バウアーの肖像Ⅰ》のための習作 1903年 アルベルティーナ美術館、ウィーン



図5 グスタフ・クリムト「眼を閉じた半裸の女の座像」(部分) 1913年 ウィーン市立歴史博物館、ウィーン

を操作する過程を見てとることができるだろう。肖像画のデッサンでは、肉体の輪郭線や衣服の形態や襷などは丹念に描写されているものの、彼女の顔の目の位置には何も描かれていない。また、他の裸婦デッサンにおいては、性器を露出させたり、自慰に耽ったりしている女性の眼は、必ずと言っていいほど閉ざされている（図5）。そのため女性の側から凝視されることはなく、こちらから一方的な視線が注がれることになるため、モデルと観察者は見る者と見られる者の関係、すなわち窃視の構図が形成され、ポルノグラフィーのような猥褻な雰囲気醸成されている⁴⁷⁾。あくまで女性は画家によって見られる対象なのである。それでもまだ裸婦の場合は性器が、ブロッホ＝バウアーの習作においてはぱっくりと開いた口が、視線を発している。眼は別の器官へ移し替えられ、抽象的な「眼差し」が物象化されているのだ。そして最終的なタブローでは、画面全体に眼が増殖し、タブローそのものが眼として機能することになる⁴⁸⁾。

強迫的に出現する眼状装飾が意味するものは、装飾的な華麗さの過剰性だけではない。ジャン・クレールは《アデーレ・ブロッホ＝バウアーの肖像Ⅰ》を、同じく1907年に制作されたピカソの《アヴィニヨンの娘たち》と比較しながら、「男性

とその欲望、女性とその危険、規範と裸体、眼とその魅惑を主題とした」⁴⁹⁾「悪魔祓いのタブロー」として分析している。

顔、ならびに身体の諸要素は、これ〔1907年〕以後、幻覚を喚起しかねない猥褻なまでの現実模倣的な正確さで表現される。それにつれて、肖像のエロティックで脅威をもたらす力を払いのける装飾的な華麗さはその絶頂に達する。また、眼のモチーフを用い、乱用さえする。それも伝統的な悪魔祓いの意味で、また、ウィーンの社会——フロイトが忍耐強く、この社会の神経症を研究した——のなかで、きわめて意味深い仕方、このモチーフを用いる⁵⁰⁾。

エロティックな熱狂と装飾の過剰性が極限にまで高められたところでクリムトの画面上には「眼」が出現してくる。そして眼が敷き詰められた魔除けとしてのタブローは、「女性を表象する義務を回避し、エロティックな欲動が他のところに向かうような自由を残しておくため」⁵¹⁾に制作されたのだという。現実模倣的な表現を極力抑え、装飾によって生身の女性を覆うクリムトの方法は、「呪いを払いのけながら魅惑 (fascinum) を無傷のままに保つような特異な手法」⁵²⁾であり、女性という脅威から身を守るためのものなのだ。確かに、《ストックレー・フリーズ》の〈成就〉や、類似した図像学を用いて制作された《接吻》では、男女間の差異や闘争が解消された幸福の可能性が表現されているが、そのときに用いられる装飾の強烈さはやはり払拭し難い女性への脅威から生じたものなのだろう。だとするならば、《アデーレ・ブロッホ＝パウアーの肖像Ⅰ》における目映いばかりの装飾は、女性に対する画家の過剰なまでの自己防衛の証しなのである。

このような女性の邪眼の脅威から男性を守るフェティッシュとしての眼状装飾は、メドゥーサの神話をも想起させる。ペルセウスがメドゥーサの首を刎ねることが出来たのは、鏡の楯に映った像を見ることで彼女の兇眼を直接見ずに済んだからであった。そしてメドゥーサの頭部は切り落と

されてもおその魔力を失わず、今度は身を守るための仮面ないし楯として利用されることになる。ロジェ・カイヨワは、昆虫における眼状紋と人間におけるメドゥーサの眼差しとが対応関係にあることを認め⁵³⁾、以下のように述べる。「兇眼、つまり眼状紋は呪いをかけ、呪いを運ぶ。この不吉な眼差しから遁れ、なにか適当な魔除けによってそれから身を守ることが大切である。もっとも良いのは、その脅威を外らし、敵と自分との間に、同じように不吉な呪いの効力をそなえた目から発する、恐ろしい力を置くことである。」⁵⁴⁾そこで人間は危険に臨む際に自分自身を守護するために、船や楯に見る者を幻惑し麻痺させる眼を描き、攻撃的であると同時に防衛的でもある仮面を身につける。眼状紋がそもそも装飾的な美しさのためではなく自らを守護する目的で施されるものであったとすれば、クリムトにおける装飾は、自己の内部に蠢くエロティックな衝動の直接的な露出というわけでは必ずしもない。クリムトは装飾によって女性を被覆することによって性的な欲望や恐怖と直接対峙せずに済む。クリムトにとって装飾とは、邪眼的な力を持つセクシュアリティの生の露出を覆い隠し幻惑するために用いられる仮面に他ならないのだ。

そして仮面としての装飾を軸として我々は再びロースに立ち返ってくることができる。先に述べたようにロースにとっての仮面とは、内面に侵入しようとする視線を翻弄し欺くことで、内面と外面の間に差異を創出するためのものであった。「建物は外に対しては沈黙し、あらゆる豊かさは内部において開示されるようにしたい。」⁵⁵⁾このロースの言葉もまた、そうした「仮面の論理」⁵⁶⁾に則っている。建築史家ビアトリス・コロミーナによれば、ロースの建築における内部と外部の断絶は、近代生活における主体が、私的な自我と社会的な自我に引き裂かれたある種の分裂病的なものであるという認識に基づいているのだという⁵⁷⁾。沈黙する外部は「統合された自我であり、男性的な仮面」である。その一方で、外部から遮蔽された内部は語られえぬ性的な領域であり、女性的な性格を帯びている。それゆえ、ロースの建築内部において性的なものが回帰するとしても驚

くには値しないだろう。彼の最初の妻であるリーナのためにしつらえた寝室では、触知的な装飾として、素材に対するフェティッシュとしてそれは回帰し、一面がシルクと和毛に覆われたエロティックとしか言いようのない親密な空間が広がっている。この「居住者を包み込む暖かいバック」は、「快樂の建築」であり「子宮の建築」なのである⁵⁸⁾。ローズの建築はセクシュアリティを表面から内部へと、男性から女性へと、外性器から内性器へと移行させようとする意志に貫かれている。

しかし、ローズの無装飾という仮面の用法に疑問を挟まずにはいられないのは、ジョセフィン・ベーカー邸（図6）において他にはないだろう。「私の最高傑作の一つ」⁵⁹⁾とローズ自身が呼ぶこの邸宅はしかしながら実現には至らなかったが、その外壁に大胆に施された白黒のストライプは、構想の段階で制作された模型からうかがえる。このファサードの刺青＝装飾について建築史家クリスティーナ・トロイターはこう述べている。「ローズはベーカー邸に刺青を施し、エロティックな衝動の衣を着せ、彼の進化論的發展モデルに基づいて、文明の中の未開なものを表した。」⁶⁰⁾この特異な外観を呈する建物は、フォーリー・ベルジュールのレビューで「褐色の女神」の異名をとったアフロ・アメリカンの女性ダンサーであるベーカーのパリの邸宅として構想されたものである。では、「野蛮人」である彼女はパプア人のような刺青によって覆われるのがふさわしいとローズは考えたのだろうか。それとも、内面と外面の

差異化を最優先事項としたローズによる、内部の語られえぬものを沈黙すべき外部において露わにするという「犯罪」の未遂と考えてよいものなのだろうか。

ジョセフィン・ベーカー邸は建てられなかった。当時のローズの妻クレールによる回想録には、パリでローズがベーカーと会い、彼女に新しい邸宅を設計することを話したという内容が綴られているが⁶¹⁾、この建物はベーカーから正式に依頼されたのではないために、プランを提示する前に彼女はパリを去ってしまった。よって、我々が目にするこのことのできるデザインにはその所有者となるはずであった彼女の要望が反映される余地はなく、実際に建てられた建築物よりもローズ自身の趣味や意向が現れ出ていると考えられる。「ジョセフィン・ベーカーはすばらしい芸術家だと思う。ただ彼女の動きの大胆さと力強さを見ればいい。彼女はいつも野生の動物を思い起こさせる。」⁶²⁾ローズはこのように彼女を賞讃している。この邸宅は、ベーカーというレビュー・スターに向けられたローズの欲望の産物なのだ。建築史家ファレ・エル＝ダーダーは、ローズにとってはこの建築が実現することよりも、それをデザインする喜びの方が意義深いという見解を述べている。「ベーカー邸は、それが送り届けられる必要のないラブレターなのである。というのも、それがより大きな意味を持つのは、それを恐らくは所望したであろう者よりも、それを作った者の方なのだから。」⁶³⁾ベーカー邸の計画は実現されなかったからこそ、建築の際に避け難い様々な現実的な外的要因が作用していない。そのために、純粋な空想物のままでいることが可能だったのであり、そこにはローズ自身の装飾に対する屈折した欲望が露にされていると思われる。

しかしながら、ファサードのストライプが表しているのはエキゾティックな野生の女のセクシュアリティそのものだというわけではないだろう。建築史家アンネ＝カトリン・ロスベルクによれば、その大部分が白く柔かい肌触りの素材で覆われたリーナの部屋が、純潔と好色を備えた「ファム・フラジール（か弱い女）」という男性のファンタジーの建築的表現であるのに対して、ベ

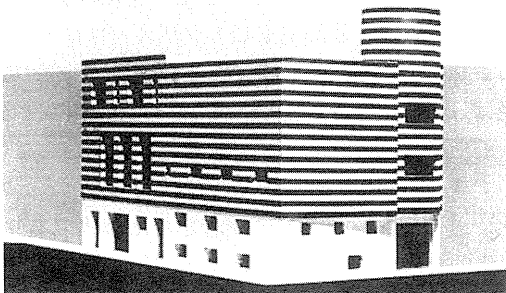


図6 アドルフ・ローズ「ジョセフィン・ベーカー邸の模型」1928年 アルベルティーナ美術館、ウィーン

イカー邸のストライプ模様は、官能的でありながら恐怖心をも煽る「ファム・ファタル（妖婦）」としてのペイカーを文字通り「縛りつける＝制御する」（bändigen）ための「脱エロス化 Ent-Erotisierung」の操作の結果なのだという⁶⁴⁾。ここで重要なのは、ペイカーのファム・ファタルのセクシュアリティがこの建物に投影されているというトロイターの解釈とは反対に、むしろそれを制御しようとするロースの身振りをロスベルクがこのファサードの縞模様から読み取っている点である。それは裸の女に服を着せる行為にも比せられる。この着衣は先に述べた男性の官能を刺激するための被覆とは性格を異にしている。むしろロースがペイカー邸に着せた外装は、未発展な文化を持つ女の剥き出しのセクシュアリティに文化の衣を着せて馴致させようとする試みであったと考えられる。これと類似するシナリオは、ペイカーにしばしば付きまとうものでもあった⁶⁵⁾。たとえば、1927年に撮影されたファッション写真に撮影されたペイカーは、ロースのデザインした邸宅のファサードと同様の白黒のストライプ模様が施された服を着ている（図7）。ある新聞評によれば、その姿は、彼女の「ジャングル」のイメージの克服と文化的な洗練を象徴しているのだという⁶⁶⁾。この白と黒で構成される単純化され

た幾何学模様は、同時代の評価では極めてモダンなデザインとされたのであった。

だが、ペイカー邸のストライプ模様から受ける印象が単純に「モダン」であるというわけではないのも確かである。たとえば、ロースのモノグラフを著したルートヴィヒ・ミュンツは、そこにアフリカを髣髴とさせるエキゾティックな他者性を読み取っている⁶⁷⁾。コロミーナがこの記述から、ミュンツがペイカー邸の模型とペイカー自身とを混同していることを指摘しているように⁶⁸⁾、この邸宅の所有者が与えるファム・ファタルのイメージは建物を見る者の脳裏から払拭しがたく、批評家自身がペイカーから距離を置くことは困難ですらある。そのことを踏まえつつもコロミーナは、このファサードに施された「刺青」を、ペイカーがもたらす去勢不安に対する一つの対処法であるところの「表面のフェティッシュ化」として結論づけている。ロースがかつて装飾を無装飾という不在のシニフィエに置換することで昇華を試みたものがここにおいて回帰してくる。しかし、それは抑圧を経ることにより、以前とは違った意味を備えた異質な「不気味なもの」のものとして甦ってくるだろう。ジョセフィン・ペイカーというファム・ファタルが放射する魅惑と恐怖を制御するために、ロースは装飾というフェティッシュを再び必要としたのである。ペイカーに読み込まれた「野生の女」のセクシュアリティはもはや沈黙する男性的な仮面によっては封じ込めることができない。無装飾すらも男性の快楽の供給源となるのであれば、プレーンな男性的なファサードは、むしろその背後で行われているペイカーのレビューをより淫靡なものにし、願望を増幅させるための刺激剤ともなりかねない。それを回避するために仮面は使い分けられなければならないのだ。むしろ欲望を表面に固着させ、意識をその内部へと向けさせず、豊かな内部の存在を否定するためにこそロースはファサードにストライプ模様を必要としたのだろう。ペイカー邸とは享楽と禁欲とが反転しながらせめぎあう葛藤の場なのである。

「女性性器を見た際の去勢恐怖は、〔…〕フェティッシュを作り出すことで〔…〕防衛」することができる⁶⁹⁾。女性を不動化させようとする男



図7 バリでのジョセフィン・ペイカー ロジェ・ヴィ
オレ撮影 1927年 Courtesy of Image Works,
ニューヨーク

性の眼差しと、男性に魅惑と恐怖を与える女性の眼差しとの間の拮抗のうちにフェティッシュが生まれてくる。ペイカー邸のファサードの縞模様とはそのような男女間の闘争の残滓としてのフェティッシュなのである。ロースがペイカーというセックス・アイコンに被せた仮面は、《アデーレ・ブロッホ＝パウアーの肖像Ⅰ》における眼の装飾と同質の不気味なものである。

だが、「美は、たとえそれがエロティックなものだとしても、性的対象を迂回し、隠蔽し、転換することからしか生まれえない。性的対象は、その美的な実存に到達するには、なんらかの仕方で姿を消さなければならない」⁷⁰⁾と美術史家ミシェル・テヴォーは述べている。猥褻さではなく美しさとはそのように性的対象の置換や代替によって生まれるのだとすれば、フェティッシュ化された装飾は紛れもなく「美しい」と言えるだろう。

結

世紀末ウィーンにおける装飾とは、男性の欲望が回帰する撞着的なトポスである。確かに装飾とは一種のフェティッシュである。しかしそれは、快楽の享受のために盲目的に執着するよう駆り立てられる対象であるというよりも、エロティックな欲望とその恐怖とを制御するために要請されるものであったことをクリムトとロースの作例のう

ちに認めることができた。そうすることによってクリムトとロースの装飾に対する態度の相違は、男性としての自らのアイデンティティを女性との差異によって示そうとするロースの「ダンディズム」と、女性と一体化し自らのうちの女性的なるものを凝視し続けたクリムトの「エロス」という性に対する異なる志向性の意思表示であるといった従来の図式からは逸脱した。両者が重なり合う地点を示しえたものと考え、装飾とは性的な強迫観念に駆られた男性がエロティックなものとの対峙する際に必要とする仮面なのである。

装飾は女性恐怖に苛まれた男性の、女性を表現するための手段でしかなかったわけではない。クリムトの《ダナエ》(図8)においては、男性もまた男根の象徴へと化し、女の官能を引き立てるための装飾として扱われることになる。ロースが自らに禁じながらも断念することを放棄した男性の欲望そのものを表すこの記号は、女性の邪眼と向き合い石化させられた男性の成れの果ての姿なのだ。

注

- 1) 田中純『建築のエロティシズム——世紀転換期ヴィーンにおける装飾の運命』平凡社、2011年。
- 2) Adolf Loos, „ORNAMENT UND VERBRECHEN“ (1908), *TROTZDEM 1900-1930*, [hrsg.] Adolf Opel, Georg Prachner, Wien, 1997 (1931), S. 78-79. なお、ロースの著作の訳出について、この「装飾と犯罪」をはじめとした、邦訳があるいくつかのロースの論考は以下の邦訳を参考にした。(アドル

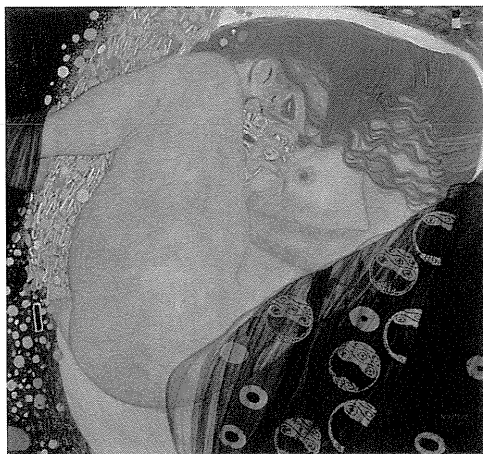


図8 グスタフ・クリムト《ダナエ》 1907-1908年 個人蔵、グラーツ（右：部分拡大）

- フ・ロース『装飾と犯罪——建築・文化論集』伊藤哲夫訳、中央公論美術出版、2005年。；アドルフ・ロース『アドルフ・ロース著作集1 虚空へ向けて』加藤淳訳、鈴木了二・中谷礼仁監修、アセテート、2012年。）
- 3) *Ibid.*, S. 79.
 - 4) *Ibid.*, S. 81.
 - 5) *Ibid.*, S. 78.
 - 6) Adolf Loos. „Keramik“ (1904), *Gesammelte Schriften*, [hrsg.] Adolf Opel, Wien, Lesethek, 2010, SS. 328.
 - 7) Ludwig Hevesi. „Weiteres zur Klimt-Ausstellung“ (1903), *Acht Jahre Secession: (März 1897-Juni 1905) Kritik-Polemik-Chronik*, Konegen, Wien, 1906, S. 29-30.
 - 8) 分離派の機関紙『ヴェル・サクルム』では、以下のようにロイ・フラーのサーペンタイン・ダンスの波打つドレスに曲線的な装飾がなぞらえられている。「ドレスの裾が捲れ上がり波打つロイ・フラーとちょうど同じように、現代の装飾における線は曲線を描き、曲がりくねり、捕えがたい蛇のようにうねりながらみずからリズムによってのみ結びつく動きの中に浮き沈みする」(Franz Servaes, „Linienkunst“, *Ver Sacrum*, 1902, qtd. in Susan R. Henderson. „Bachelor Cult in the Work of Adolf Loos“, *Journal of Architectural Education*, Vol. 55, No. 3 (2002), p. 125.)
 - 9) Adolf Loos. „Architektur“ (1910), *Gesammelte Schriften*, S. 398.
 - 10) Adolf Loos. „Ornament und Erziehung“ (1924), *Gesammelte Schriften*, S. 599.
 - 11) Adolf Loos. „ORNAMENT UND VERBRECHEN“, *TROTZDEM 1900-1930*, S. 79.
 - 12) ビアトリス・コロミーナは以下の論考において、クリムトを決して名指しでは批判しないロースについて取り上げているが、個人的な感情や、私的生活と職業上の両方で起こしたスキャンダルを二人の間で共有していたこと、性的嗜好など、個人的な事情にその理由を帰している。Beatriz Colomina. „Sex, Lies and Decoration: Adolf Loos and Gustav Klimt“, *Gustav Klimt: Painting, Design and Modern Life*, [Ed.] Tobias G. Natter and Christoph Grunenberg, Tate Publishing, London, 2008, pp. 43-50.
 - 13) Adolf Loos. „ORNAMENT UND VERBRECHEN“, *TROTZDEM 1900-1930*, S. 78.
 - 14) *Ibid.*
 - 15) Adolf Loos. „Architektur“, *Gesammelte Schriften*, S. 392.
 - 16) Adolf Loos. „Das Luxusfuhrwerk“, *Gesammelte Schriften*, S. 99.
 - 17) Adolf Loos. „ORNAMENT UND VERBRECHEN“, *TROTZDEM 1900-1930*, S. 81.
 - 18) ニーケ・ヴァーグナー『世紀末ウィーンの世界と性』菊盛英夫訳、筑摩書房、1988年、61頁。
 - 19) Adolf Loos. „Ornament und Erziehung“ (1924), *Gesammelte Schriften*, S. 601.
 - 20) Adolf Loos. „Damenmode“, *Gesammelte Schriften*, S. 175.
 - 21) *Ibid.*, S. 181.
 - 22) *Ibid.*, S. 176.
 - 23) *Ibid.*
 - 24) Adolf Loos. „ORNAMENT UND VERBRECHEN“, *TROTZDEM 1900-1930*, S. 88. また無装飾のエロティシズムに関しては以下参照。田中純『残像のなかの建築——モダニズムの〈終わり〉に』未來社、1995年、47-56頁。
 - 25) Hubert Damisch. „L’Autre “Ich,” L’Autriche-Austria, or the Desire for the Void: Toward a Tomb for Adolf Loos,” [Trans.] John Savage, *Grey Room*, no. 1 (2000), p. 32.
 - 26) 性科学者マグヌス・ヒルシュフェルトが提唱した性の中間段階 *sexuelle Zwischenstufe* は、ヴァイニングの著作の核心をなす概念である。
 - 27) ジークムント・フロイト「『文化的』性道徳と現代の神経質症」(1908年) 道旗泰三訳、『フロイト著作集9』岩波書店、2007年、259頁。
 - 28) 同上。
 - 29) Hermann Bahr. „Dialog vom Tragischen“ (1904), *Dialog vom Tragischen / Dialog vom Marsyas / Josef Keinz*, [hrsg.] Gottfried Schnödl, VDG, Weimar, 2010, S. 8.
 - 30) *Ibid.*, S. 16.
 - 31) *Ibid.*
 - 32) Adolf Loos. „ORNAMENT UND VERBRECHEN“, *TROTZDEM 1900-1930*, S. 88.
 - 33) Hermann Bahr. *Dialog vom Tragischen*, S. 17.
 - 34) Karl Kraus. *Beim Wort Genommen*, Kösel-Verlag, München, 1995, S. 346-347. 訳出にあたって以下の邦訳を参照した。(カール・クラウス『カール・クラウス著作集5 アフォリズム』池内紀編訳、法政大学出版局、1978年、89頁。)
 - 35) *Ibid.*, S. 341.
 - 36) ジークムント・フロイト「性理論のための三篇」(1905年)、『フロイト全集6』岩波書店、2009年、197頁。
 - 37) Karl Kraus. *Die Fackel*, Heft 256 (1908), S. 25.
 - 38) Karl Kraus. *Die chinesische Mauer*, Albert Langen, München, 1910. (『支那の長城』原研二訳、『ウィーン 聖なる春』池内紀編、国書刊行会、1986年、291-305頁。)
 - 39) Karl Kraus. *Nachts*. Deutscher Taschenbuch, München, 1968 (1924), S. 36.
 - 40) 石岡良治「装飾と反復」『建築文化』(特集アドルフ・ロース再読), No. 657, Vol. 57, 2002年2月号、102-105頁。この論考の冒頭において、ロースの反装飾の立場は、装飾に溢れたウィーンの町並みを「地」へと沈め、モダニズムの「地」としての装飾を確認することで自らを「図」として浮かび上がらせるものとして分析されている。
 - 41) Jörg H. Gleiter. *Kritische Theorie des Ornaments: Zum Statuswandel der Ästhetik in der architektonischen Moderne* (Doktordissertation, Bauhaus-Universität Weimar), 2002, S. 53. 30 März, 2011. <http://

- e-pub.uni-weimar.de/volltexte/2004/28/pdf/Gleiter.pdf>.
- 42) ニーケ・ヴァーグナー, 前掲書, 49-50 頁.
 - 43) Berta Zuckermandl, „Erinnerungen an Gustav Klimt“, *Wiener Tageszeitung*, Juni. 2 1934.; クリステイアン・ミヒャエル・ネーベハイ『グスタフ・クリムト——素描と絵画』水沢勉訳, 岩崎芸術社, 1998, 161 頁.
 - 44) ライナー・メッツガー『グスタフ・クリムト——ドローイング水彩画作品集』橋本夕子訳, 新潮社, 2007 年, 118 頁. ヴェルナー・ホフマンもまた, これらの人物像は画面全体を覆い尽くす「生命の木」に対しては「傍系的で従属的な地位しか占めていない」と述べている. (ヴェルナー・ホフマン『グスタフ・クリムト——ウィーン世紀末芸術』坂崎二郎訳, 河出書房新社, 1977 年, 26 頁.
 - 45) カール・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, 263-346 頁. クリムトが学科絵論争を経て, 公的な大作品からは手を引き, 私的な目的の肖像画や風景画ばかり制作するようになる「社会的隠遁」の経緯が詳細に論じられている.
 - 46) ブロッホ=パウアーのこの手の形は, 彼女が事故によって失った右手の中指を隠すためであったことがよく知られている. クリムトは彼女を, サロメやユディットといった男性の去勢恐怖を煽るファム・ファタルとしても描いているが, 切断された指は切り落とされた男性の生首を想起させる.
 - 47) クリムトのボルノグラフィー的な裸婦素描については, 以下で詳しく分析されている. ゴットフリート・フリードゥル『グスタフ・クリムト 1862-1918——女性の姿をした世界』ヒグチミチコ訳, タッシェン, 2009 年, 189-199 頁.
 - 48) 「観る者を迎えるのは, たとえば絵のなかの敵対的な顔に浮かぶ挑戦や対立などではなく, 作品自体が備えている, 百の眼を持つというアルゴスの目なのである.」(ライナー・メッツガー, 前掲書, 204 頁.)
 - 49) ジャン・クレール『クリムトとピカソ, 一九〇七年——裸体と規範』松浦寿夫訳, 水声社, 2009 年, 89 頁.
 - 50) 同上, 89-90 頁.
 - 51) 同上, 58 頁.
 - 52) 同上, 62 頁.
 - 53) 眼という主題に関して, クレールとカイヨワを引用しながらクリムト作品へと接続させている先行研究として以下のものが挙げられる. しかし, 装飾の問題を直接論じているわけではない. 田中純『イメージの自然史——天使から貝殻まで』羽鳥書店, 2010 年, 2-27 頁.; 谷川渥『鏡と皮膚——芸術のミュトロギア』筑摩書房, 2001 年, 77-107 頁.
 - 54) ロジェ・カイヨワ『メドゥーサとその仲間たち』中原好文訳, 思索社, 1988 年, 131 頁.
 - 55) Adolf Loos, „Heimatkunst“ (1912), *Gesammelte Schriften*, S. 444.
 - 56) ロースの「仮面の論理」については以下に詳しい. 田中純『残像のなかの建築』47-56 頁.
 - 57) ビアトリス・コロミーナ『マスメディアとしての近代建築——アドルフ・ロースとル・コルビュジエ』松畑強訳, 鹿島出版会, 1996 年, 40 頁, 169 頁.
 - 58) 同上, 164 頁. これらのコロミーナの表現はホセ・キトグラスによる以下の論考を踏襲している. Jose Quetglas, „Lo Placentero“, *Carrer de la Ciutat*, Nos. 9-10, special issue on Loos (Jan. 1980), p. 2.
 - 59) Claire Loos, *Adolf Loos Privat*, Herman Böhlau, Wien, 1985, S. 11.
 - 60) Christina Threuter, „Ausgerechnet Bananen: Die Ornamentfrage bei Adolf Loos oder die Evolution der Kultur“, *Um-Ordnung: Angewandte Künste und Geschlecht in der Moderne*, [Hrsg.] Cordula Bischoff; Christina Threuter, Jonas Verlag, Marburg, S. 106-117.
Jan. 25, 2012. http://www.luitpoldblock.de/pdf/lounge/ausgerechnet_bananen.pdf
 - 61) Claire Loos, *op. cit.*
 - 62) *Ibid.*, S. 10.
 - 63) Fares el-Dahdah, „The Josephine Baker House: For Loos's Pleasure“, *Assemblage*, No. 26 (1995), p. 76.
 - 64) Anne-Katrin Rossberg, „Loos' Frauenzimmer“, *Leben mit Loos*, [Hrsg.] Inge Podbreckey and Rainald Franz, Böhlau, Wien; Köln; Weimar, 2008, S. 149-160.
 - 65) 1935 年に公開されたベイカー主演の映画『タムタム姫』においても, 文明の中の「野蛮人」の女がテーマとなっている. ベイカーが演じるアルウィナというチュニジアの女性が, 身だしなみを身に着けてインドの王女と偽ってパリの社交界でデビューするストーリー. うわべを取り繕っても, 結局はパーティーのダンス音楽のリズムにたまらずアフリカ的なダンスを踊りだしてしまうことになる.
 - 66) Anne Anlin Cheng, „Skins, Tattoos, and Susceptibility“, *Representations*, Vol. 108, No. 1 (2009), pp. 113-114. また, このベイカーの衣服については以下でも触れられている.
Elana Shapira, „Dressing a Celebrity: Adolf Loos's House for Josephine Baker“, *Studies in the Decorative Arts*, Vol. 11, No. 2 (2004), pp. 2-24.
 - 67) L. Münz and G. Künstler, *op. cit.*
 - 68) ビアトリス・コロミーナ, 前掲書, 173 頁.
 - 69) ジークムント・フロイト「フェティシズム」(1927 年) 石田雄一訳, 『フロイト全集 19』岩波書店, 2010 年, 278 頁.
 - 70) ミシェル・テヴォー『不実なる鏡——絵画・ラカン・精神病』岡田温司・青山勝訳, 人文書院, 1999 年, 90 頁.

The Vienna Secession and Adolf Loos : Ornament and Sexuality in Fin-de-siècle Vienna

Masahiro KOGAWA

Graduate School of Human and Environmental Studies,
Kyoto University, Kyoto 606-8501 Japan

Summary The aim of this paper is to investigate why ornament could become the main theme in the art in fin-de-siècle Vienna from the viewpoint of sexuality. Leading the trend of ornamental arts and crafts in Austria was the Vienna Secession, the association of young artists headed by Gustav Klimt. On the other hand, the architect Adolf Loos advocated against any ornament and practiced it in his architecture. These two poles boosted up ornament as a controversial subject. However, the relationship between the Secession and Loos is no simple than to make a confrontational schematic view. This paper will reveal that the seemingly conflicting two champions had rather implicitly constructed a cooperative relationship each other.

They both considered ornament to be sublimation of erotic desires, and ornament won a place as a kind of fetish. I analyze and compare the logic of discourses about ornament of the Secession and Loos from the standpoint of fetishism. In the contemporary context, ornament was understood as the substitute of sexual desires and non-ornament as the denial of them ; however, as far as a fetish signifies the displacement of desires, the absence of ornament itself could become a fetish too. Therefore, the suppression of ornament, forbidding the exposure of sexual desires, holds possibility to be perverted to the promoter of eroticism. In that sense, both the fondness and the antipathy toward ornament are orientated to the erotic.

However, comparing the practices of Adolf Loos with that of Gustav Klimt, it is hard to say that they both treated ornament as the satisfier of erotic desires. In Klimt's *Portrait of Adele Bloch-Bauer I* and Loos's *Josephine Baker House*, ornament functions as a "mask" to deceive men's eyes and protect them from the danger of women. Ornamentation is a mask which a man obsessed with sexuality needs when he faces off against the erotic.