

アジアへの眼
外国人の
浮世絵師たち

アジアへの眼 外国人の浮世絵師たち

EYES TOWARD ASIA: UKIYO E ARTISTS FROM ABROAD

1996年8月10日－10月13日
横浜美術館

主催 横浜美術館、読売新聞社

後援 横浜市、NHK横浜放送局

協力 日本航空、相模鉄道、横浜ケーブルビジョン
横浜情報ネットワーク

August 10 — October 13, 1996
Yokohama Museum of Art

Organized by
Yokohama Museum of Art
The Yomiuri Shimbun

Supported by
The City of Yokohama
Japan Broadcasting Corporation, Yokohama Station

With the Assistance of
Japan Airlines
Sagami Railway Co., Ltd.
Yokohama Cable Vision Inc.
Yokohama Information Network Corporation

エミール・オルリク
Emil ORLIK (1870-1932)

エミール・オルリクは1870年にチェコ(当時のオーストリア・ハンガリー帝国)のプラハで裕福な仕立屋の家に生まれた。1891年、ミュンヘン美術学校に入学し、同校附属の印刷職人養成所でリトグラフ、エッチングなどの技法を学ぶ。1896年、初めて木版画を制作し、この頃から日本に行くことを夢見ていた。訪日前の彼の白黒の木版画には、浮世絵の強い影響を受けたイギリスのウィリアム・ニコルスンやフランスのフェリックス・ヴァロットンなどを学んだ跡が明らかである。1900年、第6回ウィーン分離派展に刀の鏝つばや浮世絵を含む700点近い日本美術コレクションが出品され、ウィーンでのジャポニスムの頂点を示すものとなった。

オルリクは木版画の技術を学ぶため2カ月の船旅を経て、1900年4月に日本に到着、約10カ月を日本で過ごすことになる。来日後すぐに浮世絵の彫師、摺師を訪れ、また岡倉天心、アーネスト・フェノロサらとともに日本画再興に尽力していた狩野友信から日本画の筆法を学ぶ。こうして《日本の絵師》(cat.no.3)、《日本の彫師》、《日本の摺師》(cat.no.4)の木版画3連作が作られた。秋から数カ月を過ごした京都では古美術に深く傾倒し、

浮世絵だけではない日本美術の真髄にふれる。

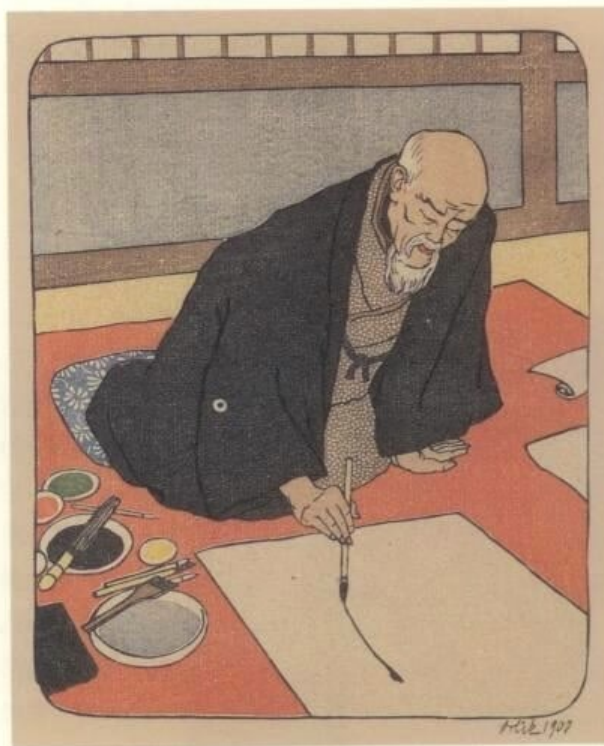
1901年2月に日本を離れたオルリクは、日本滞在中に制作した作品の展示や講演会を通してドイツ語圏での木版画再生に大きく貢献した。1904年、日本で作ったリトグラフと帰国後のエッチングをまとめて版画集『日本便り』を出版、翌年クリムトラとともにウィーン分離派を脱会し、ベルリン工芸美術館附属学校の主任教授となる。1906年にはラフカディオ・ハーンのドイツ語版著作集全6巻の装丁・挿絵を手がける。その後のオルリクは都市風景や肖像画を描き舞台装飾なども行うが、日本のモチーフが繰り返し使われた。1912年、東アジア旅行の途中に日本を再訪するが、失望して短期間で離日したという。

オルリクの水彩画やリトグラフは1900年9月の第5回白馬会展に出品され、雑誌『明星』が彼の蔵書票を掲載したり、創作版画家としての仕事を高く評価するなど滞日中から注目された。織田一鷹おだかずまや石井柏亭らへの影響など、日本の創作版画運動に彼が残した足跡は大きい。

(K. S.)



1
日本の手品師
The Japanese Juggler
1900(明治33)年 多色木版



3
日本の絵師
The Japanese Painter
1901(明治34)年 多色木版

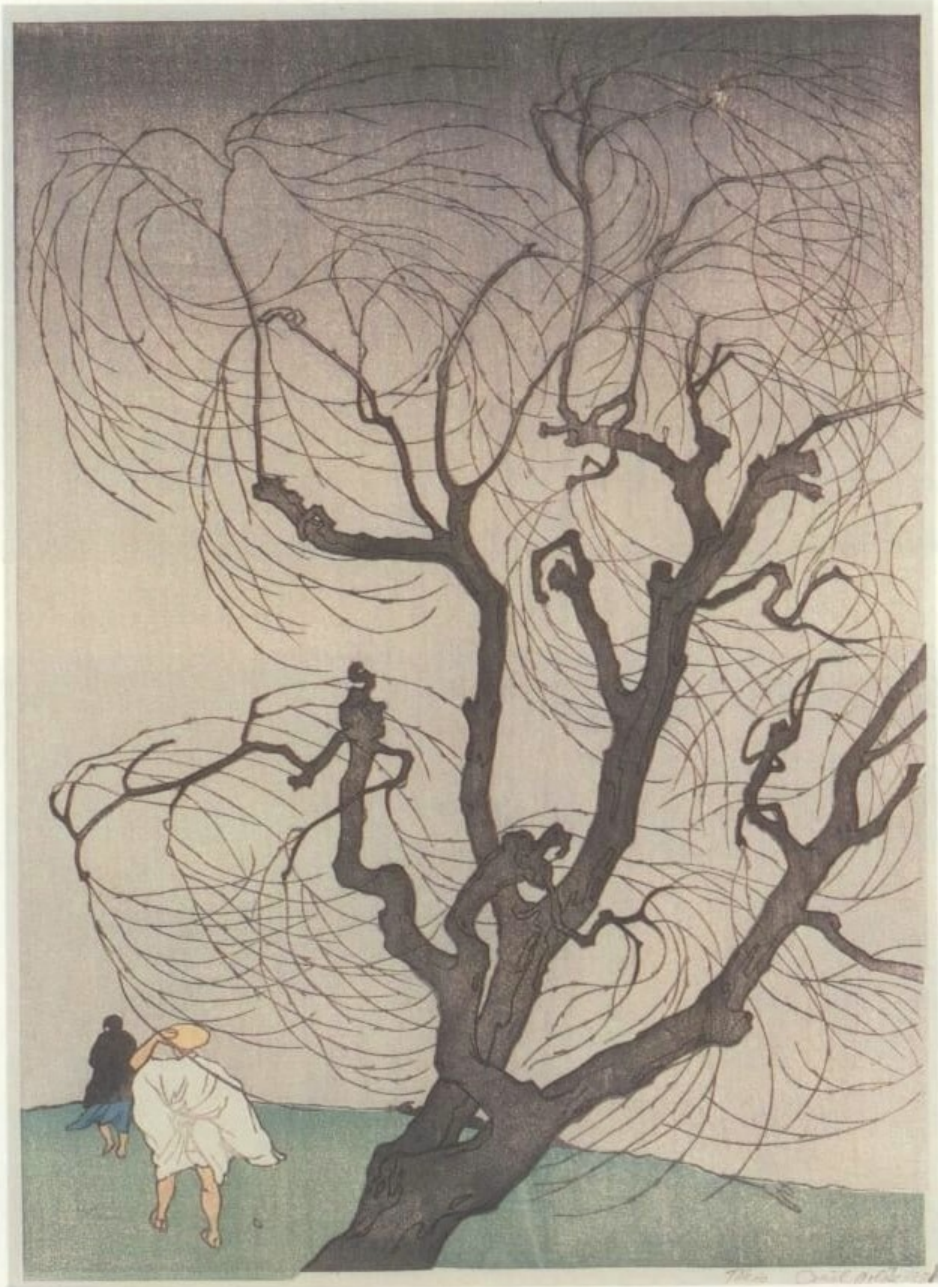
4
日本の摺師
The Japanese Printer
1901(明治34)年 多色木版

2
知恩院前、京都
Before the Chion-in, Kyoto
1900(明治33)年 多色木版



5
柳の下の娘
Girl under a Willow Tree
1901(明治34)年 多色木版

7
富士山への巡礼
Fuji - Pilgrims
1901(明治34)年 多色木版



6
突風
Blast of Wind
1901(明治34)年 多色木版



8
京都の寺の庭
Temple Garden in Kyoto
1901(明治34)年 多色木版

10
冬景色
Winter-mood
1902(明治35)年 多色木版





11



12

11

題名不詳[花を持つ少年]
 Title unknown [A Boy with Flower]
 1903(明治36)年 カラー・リトグラフ

12

題名不詳[松の木]
 Title unknown [Pine Tree]
 1900(明治33)年 水彩、インク

14

題名不詳[女性の横顔]
 Title unknown [Profile of a Woman]
 制作年不詳 鉛筆

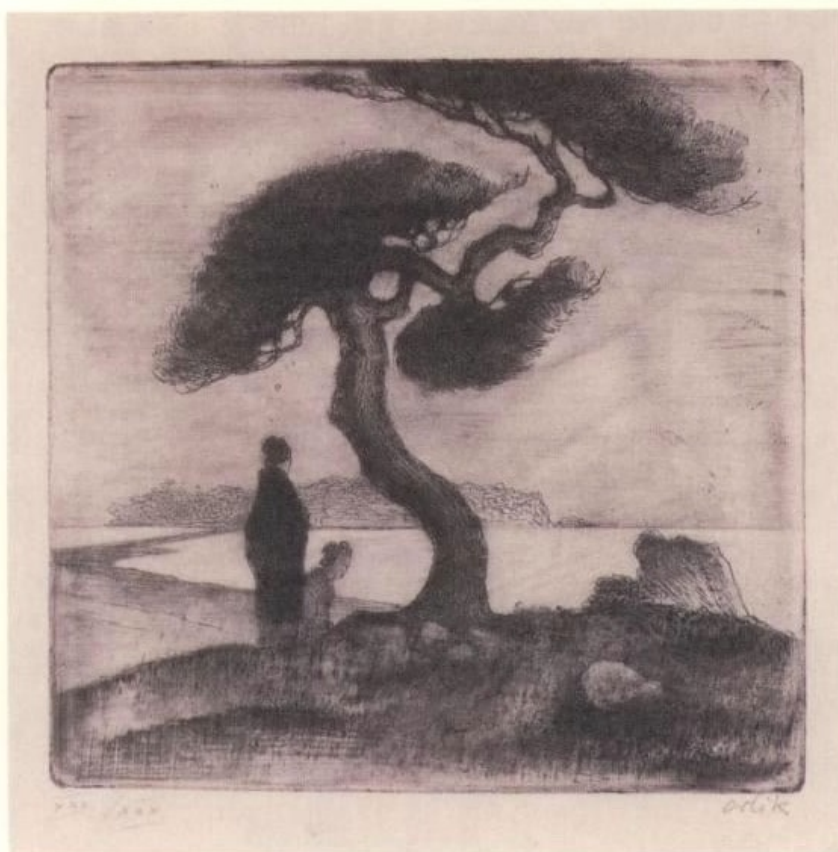


14



13
日光の3体の石仏
Three Stone Buddhas at Nikko
1900(明治33)年 パステル

9
江ノ島付近
Near Enoshima
[1901-02(明治34-35)年] アクアチント、エッチング



フリッツ・カペラリ

Fritz (Friedrich) CAPELARI (1884-1950)

日本ではフリッツと称されているが、本名はフリードリッヒ・カペラリ。オーストリア南部のケルンテン州に生まれる。父親は室内装飾用の塗装や木彫り細工の製作に従事していた。実業学校で工芸とグラフィックを学んだ後、1906年から10年までウィーンの絵画アカデミーに通う。そこで出会った日本人学生から日本行きを勧められる。1911年、ロイズ保険会社から上海港の絵を描く仕事の注文を取り付け、東洋へと出発する。同年中に来日し、数年間を中国、ジャワ、日本で過ごすうちに第一次世界大戦が勃発し帰国できなくなる。

1915年春、東京の赤坂氷川町に家を借りて住んでいたカペラリが、渡辺庄三郎のもとに複製の浮世絵を買いに来たことがきっかけとなって、両者は新版画を試作、出版する。同年中に《雨中女学生の帰路の図》(cat.no.75)をはじめとする12点の木版画が、さらに1920年まで

に少なくとも3点が出版される。カペラリは1920年に離日、2年後にヨーロッパに戻る。オランダ、イギリス、スペインなどで10年間を過ごした後、1932年にジャワ島と日本を再訪する。帰国後は生地に落ち着き、ケルンテン美術協会の会員となって油彩風景画や木彫作品を制作した。

現在判明しているカペラリの渡辺版木版画は、ほとんどが日本を主題とした美人画と風景画である。《柘榴に白鳥》の「昼」(cat.no.80)、「夜」(cat.no.81)一対の花鳥画は、今回出品の木版画全体の中でも珍しい。カペラリの作品には、掛軸を思わせる細長い版型が用いられたり、江戸時代の鈴木春信や葛飾北斎を下敷きにしたと思われる作品があるなど、浮世絵研究の跡が目につく。その一方、様式化された単純な形態や人物表現にモダンでグラフィックな味わいを残し、「外国人の浮世絵師」として面目躍如たるものがある。(K. S.)



70-a
 女に戯る^{ちん}狎
 Woman with Pekingese
 1915(大正4)年 多色木版



71-a
 鏡の前の女(立姿)
 Woman before a Mirror (Standing)
 1915(大正4)年 多色木版



72-a
雨中の女(塀外)
Woman in a Rainstorm (Outside the Wall)
1915(大正4)年 多色木版



73-a
雪中の女(垣根と梅木)
Woman in Snow (Fence and Plum Tree)
1915(大正4)年 多色木版



74-a
縁日の子供
Children at the Fair
1915(大正4)年 多色木版



75-a
雨中女学生の帰路の図
Girls Going Home in the Rain
1915(大正4)年 多色木版



76-a

黒猫を抱える裸女

Nude Woman Holding a Black Cat

1915(大正4)年 多色木版

77-a

ほりばた
濠端の松

Pine Trees by the Moat

[1915(大正4)年] 多色木版



78-a
松島(帆船)
Matsushima (Sailboats)
1915(大正4)年 多色木版

79-a
松島(島々)
Matsushima (Islands)
1915(大正4)年 多色木版



80
ぎくろ
柘榴に白鳥(昼)
White Birds on a Pomegranate Tree (Day)
1915(大正4)年 多色木版

81-a
ぎくろ
柘榴に白鳥(夜)
White Birds on a Pomegranate Tree (Night)
1915(大正4)年 多色木版



83
題名不詳[少女]
Title unknown [Girl]
1916(大正5)年 多色木版



82-a

枯野の富士

Mt. Fuji from a Desolate Field

1916(大正5)年 多色木版

84

松(四谷見附付近)

Pines (Near Yotsuya Mitsuke)

1920(大正9)年 多色木版



アジアへの眼 外国人の浮世絵師たち

EYES TOWARD ASIA: UKIYO E ARTISTS FROM ABROAD

浮世絵の歴史は、江戸時代を通じて、日本文化の重要な部分として、国内外に知られてきた。その中でも、外国人の浮世絵師たちの活躍は、異文化の交流と芸術の融合を示している。本展では、18世紀後半から19世紀前半にかけて、日本に滞在し、浮世絵を描いた外国人の作品を展示する。彼らは、日本の浮世絵のスタイルを学び、自国の文化と融合させた独自の表現を追求した。本展を通じて、浮世絵の国際的な広がりと、異文化間の芸術的対話を理解することができる。

浮世絵の歴史は、江戸時代を通じて、日本文化の重要な部分として、国内外に知られてきた。その中でも、外国人の浮世絵師たちの活躍は、異文化の交流と芸術の融合を示している。本展では、18世紀後半から19世紀前半にかけて、日本に滞在し、浮世絵を描いた外国人の作品を展示する。彼らは、日本の浮世絵のスタイルを学び、自国の文化と融合させた独自の表現を追求した。本展を通じて、浮世絵の国際的な広がりと、異文化間の芸術的対話を理解することができる。

浮世絵の歴史は、江戸時代を通じて、日本文化の重要な部分として、国内外に知られてきた。その中でも、外国人の浮世絵師たちの活躍は、異文化の交流と芸術の融合を示している。本展では、18世紀後半から19世紀前半にかけて、日本に滞在し、浮世絵を描いた外国人の作品を展示する。彼らは、日本の浮世絵のスタイルを学び、自国の文化と融合させた独自の表現を追求した。本展を通じて、浮世絵の国際的な広がりと、異文化間の芸術的対話を理解することができる。

浮世絵の歴史は、江戸時代を通じて、日本文化の重要な部分として、国内外に知られてきた。その中でも、外国人の浮世絵師たちの活躍は、異文化の交流と芸術の融合を示している。本展では、18世紀後半から19世紀前半にかけて、日本に滞在し、浮世絵を描いた外国人の作品を展示する。彼らは、日本の浮世絵のスタイルを学び、自国の文化と融合させた独自の表現を追求した。本展を通じて、浮世絵の国際的な広がりと、異文化間の芸術的対話を理解することができる。

浮世絵の歴史は、江戸時代を通じて、日本文化の重要な部分として、国内外に知られてきた。その中でも、外国人の浮世絵師たちの活躍は、異文化の交流と芸術の融合を示している。本展では、18世紀後半から19世紀前半にかけて、日本に滞在し、浮世絵を描いた外国人の作品を展示する。彼らは、日本の浮世絵のスタイルを学び、自国の文化と融合させた独自の表現を追求した。本展を通じて、浮世絵の国際的な広がりと、異文化間の芸術的対話を理解することができる。

浮世絵の歴史は、江戸時代を通じて、日本文化の重要な部分として、国内外に知られてきた。その中でも、外国人の浮世絵師たちの活躍は、異文化の交流と芸術の融合を示している。本展では、18世紀後半から19世紀前半にかけて、日本に滞在し、浮世絵を描いた外国人の作品を展示する。彼らは、日本の浮世絵のスタイルを学び、自国の文化と融合させた独自の表現を追求した。本展を通じて、浮世絵の国際的な広がりと、異文化間の芸術的対話を理解することができる。

浮世絵の歴史は、江戸時代を通じて、日本文化の重要な部分として、国内外に知られてきた。その中でも、外国人の浮世絵師たちの活躍は、異文化の交流と芸術の融合を示している。本展では、18世紀後半から19世紀前半にかけて、日本に滞在し、浮世絵を描いた外国人の作品を展示する。彼らは、日本の浮世絵のスタイルを学び、自国の文化と融合させた独自の表現を追求した。本展を通じて、浮世絵の国際的な広がりと、異文化間の芸術的対話を理解することができる。

浮世絵の歴史は、江戸時代を通じて、日本文化の重要な部分として、国内外に知られてきた。その中でも、外国人の浮世絵師たちの活躍は、異文化の交流と芸術の融合を示している。本展では、18世紀後半から19世紀前半にかけて、日本に滞在し、浮世絵を描いた外国人の作品を展示する。彼らは、日本の浮世絵のスタイルを学び、自国の文化と融合させた独自の表現を追求した。本展を通じて、浮世絵の国際的な広がりと、異文化間の芸術的対話を理解することができる。

日本におけるふたりのオーストリア人芸術家 フリードリッヒ・カペラリとエミール・オルリク

ペーター・パンツァー
ボン大学日本文化研究所教授

わたしは今日までに、明治、大正の時代に日本を訪れた10人のオーストリア人画家を確認することができた。彼らの芸術が高度な多様性と独自性をもっているということは直ちに実感できる。作品はそれぞれ異なるにもかかわらず、これらの芸術家たちは、ある統一をなしているとわたしは常々思ってきた。彼らはすべて共通の伝統で束ねられ、特定の連続性を保ちながら芸術的ヴィジョンを展開した。それでいて各人が独自の道を歩み、相異なる様式や時代に応じての分類ができるのである。

横浜美術館はオーストリア=日本の芸術交流の代表としてこの10人のなかからフリードリッヒ(フリッツ)・カペラリとエミール・オルリクのふたりを選んだが、先ごろ、同館からそのふたりについて解説することを依頼され、いくぶん戸惑った次第だ。このふたりの芸術家がともにその創造的人生の形成期に深く日本に魅せられ、日本を愛したことに疑いの余地はない。無論、わたしも、日本の木版画技術に対する彼らの称賛がその選択の重要な基準であることは知っていた。しかし、このふたりを、日本を訪れた計10人の才能豊かな画家たちのなかで、主導的かつもっとも天分に恵まれた代表と見なしていいものかどうか、その決定は甚だ困難なことである。

カペラリとオルリクの両者には互いに比較できる共通の特徴が実に多い。ほぼ同時代を生きたということのほか、彼らふたりはともに中流に属する職人の家庭の出であった。一方の父親が仕立屋、もう一方が室内塗装・装飾の専門家として活躍しており、両者の父親はともに独立した職人であった。さらに、彼らは伝統に根付いた地方特有のアイデンティティをもっている点でも他と異なっていた。ウィーンをオーストリア=ハンガリー帝国(当時の呼称)の中心とし、そしてシュテファン大聖堂を、あらゆる距離がそこから測定される基点として考えれば、カペラリとオルリクの生地はいずれもこの君主国の文化的中心地にはなかったということが分かる。もちろんケルンテン州の小さな街ブライブルクは、数世紀のあいだ大都市としての王

座を当然のごとく誇った「黄金のプラハ」よりもずっと田舎の環境にあった。しかしながら、このボヘミアの都市は、急激にふくれあがるような都市ではなかった。進取の気性に富む若者なら、自分の才能を試す挑戦、より多様で刺激に満ちた環境で勉強に打ち込むことができる、新たな状況を与えてくれる挑戦を希求するのは理解できることだ。カペラリがウィーンに出て造形美術大学に籍を置いたのに対し、オルリクは、19世紀初頭から芸術面で見事な発展をみたミュンヘンに惹かれたのだった。

日本を旅するという彼らの決断に関するかぎり、ふたりがその決定を下した最大の動機を洗い出すにはそれほど深く調べる必要はない。ミュンヘン、プラハ(オルリクは1898年にこの地にもどっている)、またはウィーンと、どこにしようが、当時は日本の美術の世界を体験し、さらに知りたいと強く思わせる素晴らしい可能性がいたるところにあったのである。オルリクが初めて横浜港に足を踏み入れたのは、彼が29歳の時であり、やがて後を追うようにして当時26歳のカペラリもまた、この極東の地に入りその夢を果たした。

ふたりの類似点は数多く、それをもう少し挙げることはたやすいのだが、ここでは彼らのある重要な相違点に注目するほうがより意味のあることのように思われる。まずオルリクだが、彼は、専門家の研究論文のなかで、またコレクター仲間のあいだで、芸術家が望み得る最高の評価を得ている。美しく編まれた十数冊の本、そしてたび重なる展覧会が、もっぱら彼の人となりと作品に捧げられてきた。また、オルリクの日本との関係および日本から受けた恩恵については、ハイデルベルク大学から博士号を受けた桑原節子氏の推奨すべき論文『エミール・オルリクと日本』(フランクフルト、1987年)で徹底的に明らかにされている。

カペラリについては参考文献でもほとんど把握されていない。彼はほんの一握りの関係者に知られているに過ぎなかった。『新しい波:ロバート・ムラー・コレクションの20世紀日本版画』(ロンドン&ライデン、

1993年)など最近の重要な出版物においてさえ、編者はカペラリーについて単に形だけの年譜を示すにとどまっており、彼の生年/没年といった基本的情報に言及することさえできていないのである。

エミール・オルリク(1870-1932)

日本で学ぶことを決意するオルリクを記録にとどめているもっとも興味深い資料は、年長で好意的な友人マックス・レーアスに宛ててオルリクが書き送った葉書である(1900年2月12日、ウィーン、fig.1)。この葉書の上半分は、有名なウィーン分離派第6回展の写真で占められている。この第6回展はオーストリアの観衆に、アドルフ・フィッシャー——彼は、日本の美についてヨーロッパ人の熱狂的愛好家といえはこの人というほどのマニアであった——によって蒐集された膨大な日本美術コレクションを紹介した展覧会であった。葉書の下半分の空いたスペースに、オルリクは自画像をスケッチした。自分自身を、着物を着て下



fig.1
オルリクの自画像が描かれたウィーン分離派第6回展の絵葉書(1900年)
"Best regards with a taste of Japan to come" — Orlik's selfportrait
on a postcard from the Japan exhibition in the Viennese Secession, 1900.

駄を履き髷を結った日本人に見立てたスケッチで、この展覧会がまるごと彼の双肩にかかっているという象徴的な図柄になっている。さらに手書きのキャプションとして「敬具。日本趣味に乞う御期待」と添えている。

ウィーンのこの日本展だけがオルリクを日本に向かわせたのではなく、実のところまた別の刺激もあった。この展覧会の前年(1899年)からオルリクはウィーン分離派のメンバーであり、このグループのひとり、フランツ・ホーヘンベルガーはすでに、1894年から95年にかけてアドルフ・フィッシャーに随行した日本体験を回顧できる立場にあった。ホーヘンベルガーが日本から持ち帰った夥しい数の絵画もこの日本美術展の会期中に展覧され、日本の雰囲気盛り上げるのに一役買っていた。しかし、オルリクが日本を目指した主な理由は何といても、すでに相当な熟達の域に達していた彼の専門領域つまり木版画に対する彼独特の傾倒であった。その熟練のほどは数多くの展覧会ならびに個人コレクターや公的施設が彼の芸術を受け入れていたことで証明済みであった。

「1時間もすればジェノヴァ行きの列車に乗っています。ジェノヴァから今度は日本行きの船です」と彼は先の友人——レーアスは後にドレスデンの王立版画コレクションの館長となった人物である——に報告し、やがてオルリクにとって単なる想像の産物以上のもとなる日本の芸者をそこに描き添えたのだった。

自国で芸術家として成功したことで、オルリクは日本体験の費用をすべて自費で賄うことができた。彼がいくら使い、どのような目的のために使ったのかが明らかになっている。合計するとかなりの金額だったが、有益に使われた。彼が受けた援助は、ウィーンのオーストリア政府によって発行された紹介状だけであり——費用は高くなかったわりに効果はあった——この紹介状によって彼は日本への途上、領事館員による保護を受けることができた。また、その紹介状は領事館員たちにオルリクの研修旅行の目的、すなわち「現地でグラフィック・アート(版画)、とりわけ多色木

木版画に習熟すること」(オーストリア国立古文書館、ウィーン)を説明するものとなった。当時のオーストリア文化省は外務省の職員に、オルリクがこれまでずっと、この多色木版画という芸術に専心してきたということ伝えた。かくしてオルリクは日本滞在中、横浜のオーストリア領事館を自分の私書箱として利用できたのである。

オルリクの日本における生活と仕事については、信頼に足る多数の出版物ですでに十分書き記されてきたわけで、ここでそれを事細かに検討するには及ばないだろう。彼は1900年4月半ばから、1901年2月24日に神戸の港と街の光景を目にしながらいよいよ日本に別れを告げるまでのおよそ1年間を日本で過ごした。わたしは、オルリクが日本で金銭を有効に使ったと書いたが、それはもちろん、彼の芸術上の成果にあてはめて考えねばならない。オルリクは自己のあらゆるエネルギーをこの1年間に注いだ。研究のために東京、京都で過ごした数カ月。絵を描くために日光に引き籠った数週間——ここで彼は有名な多色木版画《富士山への巡礼》(1901年)のために、宿泊した旅館(宿泊料は1日につき1円だった)の庭師にモデルになるよう頼んだ——。そして通訳も同行者もなく東北を廻ったオルリク流「奥の細道」の徒歩旅行。そうした折り、彼は「仕事にあてる時間はほとんどありません、でも申し分なく幸せです、見るべきものがありすぎて見切れないほどですから」と友人のレーアスに手紙で伝えている(1900年10月5日、静岡より)。「木版画、木版画! ずっと作りたいのに全然だめです。スケッチもしていない、絵も描いていない。だけど、見て、見て、見まくっています……」(1900年10月20日、京都からレーアスに宛てた手紙)。

われわれをして、オルリクに同行して彼の日本のなかに入りたいと特に思わせるものが、彼の木版画だ。ある時彼は、木版画への自分の入れ込みようは中毒ともいべき一種の病気だといっている。「日本の木版画の知識を習得しながら、実にたくさんのことを学んでいます。最近、木版画の素晴らしいコレク

ションを見ました。フェノロサ教授が親切にも御自分のコレクションを説明してくれました……」(1900年6月15日、東京からレーアスに宛てた手紙)。こうした局面においてさえ、彼は、パステル、水彩、素描などを重要視するあまり、木版画の制作については、自分で望んでいたほど多作ではなかったのである。彼のライフスタイルをみると、できあがった作品が実際「日本的」であるかどうかは関係なく、自分の研究目的である日本に完全に浸りきっていた、という印象を受ける。いったん日本に滞在し、この国の古美術や近代絵画に親しんだオルリクだが、彼自身は、すでに「ヨーロッパ人としての」源泉に立ち帰っていることを認識していた。彼の日本への愛着は以前に比べ「ジャポニスム」的趣味、あるいはオルリクがいうところの「日本化された」趣味で導かれることは少なくなっていた。彼は成長するにしたがって、その核の部分では日本的な事象への本当の愛情を捨てなかったが、次第に、現実的視点をより重視するようになっていった。オルリクは日本滞在中、現地の芸術家たちと頻りに連絡を取りつづけた。相手は主に日本画家の狩野友信である。オルリクはまた、彼の版画を数多く出版した「小柴」と呼ばれる石版工房の顧客となり、日本人の芸術家に蔵書票の版画制作のきっかけを作り、蔵書票の版画という芸術形態を日本に紹介したことで有名になった。そして画期的な雑誌『白樺』誌上で多作なアーティストとして紹介され、上野における第5回白馬会の出品作家としても選ばれるなど、彼は確かに身をもって活発な芸術交流を行った。

ここでもうひとつオルリクの文を引用して、彼の秘かな愛好、すなわち浮世絵芸術にもどろう。「日本に長く滞在すればするほど、それだけまた楽しく過ごせます……とにかく、もっと木版に取り組みねばなりません、少なくとも木版画制作の技術を研究し尽くすために……木版画の見方もどうにかできてきました。日本の生活にもなんとか慣れて、言葉もある程度は覚えましたが……」(1900年11月30日、京都からレーアスに宛てた手紙)。しかし新しい計画と構想が彼を故国に

呼びもどした。それは、近いうちにベルリンで教授として迎えられるという名誉あるものだった。

束の間の幕間劇のような日本滞在は確実にオルリクの人生にその痕跡を残した。彼はボヘミアの田舎から、ある女性の恩人に宛てて次のように書いたが、それは単なる言葉以上の含みをもっている。「心満たされ穏やかな気分で京都の寺を夢に見ています」(1901年7月15日、アウシャからフォン・ゴンペルツ夫人に宛てた手紙)。この年の12月、彼はグスタフ・クリムトに手紙を送り、日本で制作した8点の多色木版画とその他4、5点の彩色作品を翌年春のウィーン分離派展出品作に含めたいと告げた。自分を目立たせようというわけではなく、まったく謙虚な姿勢で申し出たのだが、できるだけ早く委員会の決定を知りたがった。それはドイツのカールスルーエで開かれるある展覧会に、パステルの作品《冬服の日本婦人》を出品するよう依頼されていたからであり、また、未決定ながらウィーンのあるギャラリーでの個展の計画があったからだった(1901年12月29日、ブラハ)。

このギャラリーはウィーンのリング通りに面した「サロン・ピスコ」だった(fig.2)。この時の個展で批評家たちはオルリクの仕事に対し、先を争うように敬意を表し称賛した。この画廊はたまたまエゴン・シーレを一般に紹介した最初の場所であり、そうした先鞭をつける功績に値する画廊でもあった。ある評論家は、オルリクという芸術家はその沈鬱な美で、父親の故郷(ブラハ)の闇を超えたと書いた。オルリクの眼差しはやがて、東洋の太陽の下で色彩豊かになり、彼が描くところの光は透明になり、まばゆいばかりに輝くようになった。人がここで実感するのは、本質的なものを突き止め末梢的なことにとらわれないマーキュリーの如く、軽捷で素早い新たな気性といったものである。例えば、富士山の巡礼者、人力車の車夫(車屋)、そして日本の女性の従順なしとやかさにそれを見出すことができるだろう。また彼が日本から持ち帰ったパステルは傑作とされた。それらは、写実的な自然探求と対象を見分けるはっきりした選択眼とが

無尽蔵の様式感覚と結び付いた、他に例をみない作品群である。さらに、オルリクは貴族に叙せられないまでも、当時の高名な評論家ルートヴィヒ・ヘヴェシの『分離派での8年間』(ウィーン、1906年)で、大いに称賛されている。そのなかでは、オルリクが日光で描いた、風化し苔むした《日光の3体の石仏》も取り上げられている。ヘヴェシは、これからは日本のアーティストたちがやってきて、オルリクのもとで年季を積むことになると評している。

オルリクのなかの日本の影響は、彼の評価が高まり他の多くの芸術分野で彼が引く手あまたのスターになるにしたがって年ごとに減少したが、オルリクは日本から帰国して年数を重ねてもなお「現代木版画の熱心な使徒」と称され、また、ウィーンのアーティストのあいだでは「日本人」とさえ呼ばれた。そうした事情は、彼があちこちで行った「日本における芸術と生活」と題する講演や、広く知られた彼の論文「日本の多色木版画」、さらにはオーストリアの観衆に東京の



fig.2
サロン・ピスコでのオルリクの個展案内状(1902年)
An invitation card to the vernissage of Orlik's artworks stemming from his Japan sojourn in Vienna's "Salon Pisko", 8 March 1902; the seal 'Emil Orlik' was engraved in Japan.

ありのままの姿や性格を伝えた15点セットのエッチングとリトグラフの版画集『日本便り』(1904年)等に帰せられると考えていいかもしれない。

フリードリヒ・カペラリ(1884-1950)

オルリクが来日したのは、西洋において浮世絵に対する評価が高まったことにより、日本でも浮世絵が見直され、独自の芸術として再認識されつつあった時期であった。フリードリヒ・カペラリ、つまりフリッツ・カペラリ(本人はよくこのように略した)は、気がついてみると日本のこうした流れのなかに身を置いて、木版画の重要性と表現力に対して日本の芸術家のもっている新しい感覚と出会ったのである。しかし一方で、カペラリが日本に渡ったのはこの木版画という芸術分野に専念することが主たる理由ではなかった、と想像されるのである。彼の日本行きはオルリクの場合と違って、偶然のできごとであったようだ。そしてもうひとつオルリクとの相違がある。カペラリは頼みとする資金はほとんどなく、あるスポンサーが資金捻出の機会を与えてくれなかったなら彼の日本行きは叶わなかっただろう、ということだ。このスポンサーはオーストリア最大の郵船会社「オーストリア・ロイド」で、船舶を極東にまで就航させている会社だった。「オーストリア・ロイド」は、地中海のトリエステ(当時はオーストリア=ハンガリー帝国の主要な海港)と日本の神戸と横浜のあいだに定期便を運航していた。カペラリはこの会社に雇ってもらい、ロイド本店に飾る上海の街と港の絵を描き、その見返りとして日本への航行の機会を得たのだった(fig.3)。

カペラリの年譜を眺めていてわれわれが気がつくのは、たくさんの思いがけない状況がこの芸術家の生涯に痕跡をとどめているということである。画家としての彼の最初の修業は、シュタイアーマルク州の町グラーツで、むしろ月並みなかたちで始まった。その後カペラリは、ウィーンに移り、1906年から同地の造形美術大学に通った。この美術大学で彼は、画家クリスティアン・グリーペンケルルのクラスに属した。グリ

ーペンケルルはかなりよく知られていたものの、その作品からモダンな傾向を連想する人がいることはあり得ないような古くさいタイプの画家だった。しかし、カペラリが日本に行くことを考えるなど新しいことに目が向いていたのは、彼が若かったことと、やはり同じクラスに籍を置いていた日本人学生と知り合ったことによるのであろう。美術大学の記録では、その日本人の名はオクノ・キヨノブで、彼は1910年の2学期目から授業料を滞納し放校されたという。カペラリの他に懐具合がまったく寂し気な画学生、それがオクノだった。カペラリの60歳の誕生日を祝う新聞記事によれば、彼は、ウィーンで学んでいたある日本人の青年から極東行き(1911年)を勧められたと述べている。カペラリは、郵船会社オーストリア・ロイドの社長が書いた在東京のオーストリア大使宛ての推薦状のおかげで、来日後すぐに日本の上流社会との接触が可能となり、主に肖像画家として最初の仕事を果たといわれている。彼はまた朝鮮の王宮の大食堂を



fig.3
郵船会社オーストリア・ロイドのパンフレット表紙(1910年頃)
Cover of a pamphlet issued by the Austrian steamship line
"Österreichischer Lloyd", Vienna ca. 1910.

狩猟図の壁画で飾る仕事もこなしている。

カペラリはすでに日本で芸術家として成功しつつあり、1914年7月、個展で日本滞在の最後を飾ろうとしていた。この個展は、滞日中の仕事の成果を見せるもので、この間人生の諸相を学びながら、風土と人間を描くことに専心した日本という国への惜別の辞であった。会場は東京・紀尾井町のオーストリア＝ハンガリー帝国大使館で、外交官や一般の人々が招かれ、日本の生活や光景を表現したカペラリ作品について意見を交わした。この時他の作品にまじってハヤシ・アイスケ夫人の油彩肖像画があった。まるで円窓を通して見ているような、金色の円形を背景にした正装の着物姿の肖像画で、この絵はいまでもオーストリアに保管されている。クレヨンによる出品作は、皇居の周辺、東京の濠端に影を落とす樹々、亀戸天神、弁慶橋のかかる池、あるいは荒川土手に咲いた満開の桜などを描いていた。カペラリは、オーストリアに帰ってからウィーンで自分の作品を展覧するつもりであったが、事態はまったく異なる方向に展開した。

この年、オーストリアの皇太子フランツ・フェルディナント大公がサラエヴォで暗殺され、その夏に第一次世界大戦が勃発、その当時の国際条約の関係上、奇妙にも、オーストリアと日本は敵国同士になってしまった。カペラリは日本に足どめをくらい、帰国不可能な状況に直面したのである。

東京の銀座で古い錦絵を取り引きするほか、輸出用に廉価な複製浮世絵を出版する仕事を繁盛させていた渡辺庄三郎が、木版画は日本独自の芸術形態であり、その保存のために全力を尽くそうと考えたのは、ちょうどカペラリが帰国を考えていた大戦勃発のその月であった。オーストリア人のカペラリが日本の木版画再興の突破口を切り開くことに貢献したことは、この木版画という芸術形態の歴史における様々な出来事のなかでもっとも驚くべき転機のひとつといってよかった。渡辺は東京のある店でカペラリの水彩風景画を眼にしたのだった。それらはまさしく彼が探

し求めていたものだった。カペラリの絵は版画として起こすことに適しており、本人も版元の美学上の意見を受け入れる姿勢をもつ現代画家だった。彼の水彩画は版画技法にとって、理想的な下絵だった。版元と画家はお互いの仕事に満足したのである。その結果、1915年、12点の興味深い木版画がわずかな間隔をおいて誕生した。それらは渡辺がのちに「最初の本当の新版画」と説明する「日本の」木版画であった。それは真の国際性を体現したものであり、日本の近代木版画を栄光へと導く手助けをした歴史的貢献とっていいものだった。傘をさした若い女性たちを表した《雨中女学生の帰路の図》は一連の作品中最初のもので、能うかぎり調和的なその表現方法が、北斎の木版画に基づいていることはまず間違いない。1918年と20年にさらに1点ずつ作品が出版され、渡辺はカペラリの愛好者に合計14点の作品を提供することができた。

カペラリの年譜がこの時期以降、日本の専門家の文献のなかで空白のままである理由がなんであれ、そのひとつの説明として確実にいえることは、カペラリは日本を離れたあと、まったく途切れたのではないにしても日本との個人的接触が少なくなっていったということ、そして日本人の美術愛好家たちが、オーストリアの美術作品に関心を向けるなどして恩に報いる



fig.4
カペラリが日本滞在中にウィーンの家族へ宛てた葉書(1919年)
"Merry Christmas and Happy New Year! Always gratefully Yours,
F. Capelari" postcard from Capelari addressed to two families in
Vienna, dated Tokyo 10 December 1919.

ということが必ずしもなかった、ということである。

戦争にもまた肯定的側面があるなどといえるはずもないのだが、少なくとも、カペラリの場合はあったのである。彼は歴史に残るほどのことを成し、そして9年間も日本にとどまることができた(fig.4)。この引き延ばされた極東滞在によって彼は、気紛れな「世界漫遊芸術家」などよりもずっと優位に立った。漫遊者たちは、好奇心という眼鏡を通して珍しい光景を物色し、エキゾチックなもの、通常の体験とまったくかけ離れたものなら何にでも飛びつき、明らかに一般的なものとらわれるあまり、固有で独自のものを調べることを軽視してしまう。

運命がカペラリに「2度目」の帰国個展を用意した。個展は1920年6月、再び東京で開かれ、今度は本当の日本との別れとなった。東京のある批評家は、カペラリが日本滞在中に制作した500点以上の絵について言及し、それらが姿を消すことを嘆いた。カペラリについては、単一の技法や主題にも限定されない、並々ならぬ多才さをもった芸術家と呼んだ。カペラリは水彩の風景画同様、クレヨンの肖像画でも成功した。日本人の顧客のあいだではパステルやエッチングも木版画同様の人気を得、好評を博した。彼は、絵のように美しい大島で2度の夏を過ごし、岩場が多い海岸の多彩な表情を描いた。また、皺だらけの老婆、忍耐強い母親、いたずら好きな女の子など、島の住人をクレヨンで描いた多くの肖像画を持ち帰った。

彼は離日したがオーストリアにもどったわけではなかった。在日のオランダ大使館員デ・グレーフの助言で、オランダ領インド諸島(現在のインドネシア)に移住した。彼はそこで新たな刺激を得、一方、オランダ人やジャワ島、バリ島の地方貴族階級の人々は、カペラリが日本体験で獲得した芸術形態の深い意味を見て取った。

1921年1月、スラバヤの地方紙がカペラリの絵画の展覧会の特集を組んだといっても驚くに当たらない。そこで特に取り上げられたのは、木版画の《雨中

女学生の帰路の図》、《柘榴に白鳥(夜)》、そして全出展作中おそらくもっとも優れているとされた樹木のかたまりを描いた見事な作品[《松(四谷見附付近)か】である。赤のクレヨンによるある日本婦人の肖像画もそこに加えられ、観衆の目を楽しませた。陽光と植物群の輝きに溢れた穏やかで色彩豊かな水彩画について、批評家は、色彩と構図の両面においてこれらの作品には紛れもなく日本の影響が現れていると評した。

それから数カ月後の1921年5月には、ジョクジャカルタのオランダ語新聞が、高貴なジャワ王子を描いた巨大な絵画の完成を報道したが、その時にも「東洋人」カペラリの考え方について言及している。その記事は「この肖像画にも、日本的な芸術嗜好に帰せられる平面的な表現が目立つ」と伝えている。その形態や遠近法がたとえ、最初の一瞥で見る者を驚かせるというよりもむしろ陰影の効果を通して暗示される類のものとはいえ、より仔細に観察してみるなら、形態と遠近法がいかに画面全体を支配しているかが明らかになる。

カペラリは今やれっきとした芸術家であった。彼がひとりの若者として1911年に日本に到着した時の貧しさは、過去の影のなかに隠れてしまった。彼はロンドンでも作品を発表したが(1923年)、その際にはオーストリアの大使、フランケンシュタイン男爵が「カペラリとは、男爵が戦前、日本で外交官をしていた頃からの知り合いだった——尽力してくれた。さらに彼はデン・ハーグやその他多くの興味深い場所で絵画を発表した。

彼の極東への旅行はさらに数年の間つづいた。1932年(オルリクが亡くなった年)、ついに帰郷し、生まれ故郷のケルンテンに落ち着いた。彼は1950年の死まで、この地で尊敬を受けながら暮らした。彼はケルンテンの美術界において、かつて明るい多面的世界の微光を見、最後には彼の本当の故郷を再発見した「エキゾチックな人物」と見なされた。60歳の時カペラリは、不可思議なるものの気配に包まれた人

物といわれ、そういう気配を胸いっぱい吸い込んだことのある人々の心をとらえて放さなかった。「かくわしい雰囲気の中に、表現者カペラリーが深く体験した空間の広がりを見せる彼の水彩画にもいえるように、彼が旅に暮らした長い年月は、真っ白な髪に縁取られ青銅色に日焼けした若々しいその顔にはっきりと滲みでている」(1944年4月1/2日付『ケルンテン新聞』)。

このふたりのアーティストおよびその作品を評価する際に、どちらかを選ぶことは実に困難である。ひとつ確かにいえることは、両者はともにほぼ同等の才能と質をもっていると判断されねばならないということである。オルリクのほうがより多くの機知をもっていたかもしれない、そして素晴らしい認識力と驚くべき柔軟性に恵まれていたかもしれない。おそらく、それは人間としての成熟を迎えたオルリクが、ベルリンという、刺激的な活動の機会に溢れた、ざわめきと慌ただしさそして挑発的な都市に生きる芸術家としてその後半の生涯を送ったという事実⁵に帰せられるものだろう。それとは対照的に、カペラリーの後半生はほとんど世捨て人のそれである。人生の後半期に、主に沈黙と静けさから自分に必要な力を引き出した世捨て人のそれだ。安全な場を確保していたがそこには社会やメディアの活力はなかった。にもかかわらずカペラリーは稀にみる多才さと感性を備えた芸術家だった。長いあいだカペラリーにとってはサンギース(赤チョーク)がもっとも性に合う技法であったが、彼は芸術表現のあらゆる手段を試み、どれをとってもみな等しく優れたものだった。油彩、水彩、クレヨンおよびサンギースによる素描、多色木版、そして彫刻(ケルンテンに、1912年に東京で制作されたブロンズの胸像が1体存在する)。

初来日から25年後(1912年に2度目の来日をしたが、それは数週間の滞在に過ぎず、日本でカペラリーに会うことはなかった)、オルリクは、「もし北斎のように長生きできたら、彼が使っていたのと同じ名前を

自分に与えたいと思っています—画狂老人です、つまり描くことに憑かれた老人です」と書いた。オルリクもカペラリーも、北斎という浮世絵世界の偉大なお手本と同じ尊い年齢にまで達するには到らなかったが、両者とも全霊を込めてスケッチし、絵を描くことを愛した。彼らは彼らなりにまた巨匠だったのである。

今日、時間的な距離をおいてみると、彼らの絵は、気質と資質が喜ばしい調和を見い出せる独自の世界、つまり、今日われわれにとって見ることが喜びとなるような、ひとつの世界を創造した芸術家たちの輪郭を帯びているのである。

Two Austrian Artists in Japan —Friedrich Capelari and Emil Orlik

Dr. Peter Pantzer

Professor, Institute for Japanese Studies, University of Bonn

To date I have been able to identify ten Austrian painters who visited Japan during the Meiji and Taisho Periods. One realises at once that their art contains a high degree of variety and individuality. Despite the distinctness of their works, I have always considered them as comprising a unity; they were all bound by a common tradition and developed their artistic visions within a specific continuum. Nonetheless, each is unique in his own way and may be classified according to their differing styles and time.

When recently asked by the Yokohama Museum of Art to comment on their selection of two of these ten as representatives of the Austro-Japanese dialogue of art, I was somewhat bemused by the choice of Emil Orlik and Friedrich Capelari, two artists who, without a doubt, were both deeply moved by a fascination for, and love of, Japan during the formative periods of their creative lives. I knew, of course, that their shared admiration for Japanese woodcut-printing techniques was an important criterion for the choice. Still, it is extraordinarily difficult to decide whether they deserve to be regarded as the leading and most gifted representatives of such a talented group.

There are indeed a number of common features allowing both artists to be compared with one another. Besides being roughly the same age, they both came from families of middle-class craftsmen. Since the father of one of them was a tailor and that of the other active as a painter and decorator, both fathers were artists in their own right. Moreover, both were distinguishable as having traditional provincial identities. Taking Vienna as the centre of the Austro-Hungarian Empire—as was then the case—, and St. Stephen's Cathedral as the mid-point from whence all distances were measured, we discover that both Orlik's and Capelari's birth-places certainly did not lie in the cultural epicentre of the monarchy. The small town of Bleiburg in the province of Carinthia had, of course, a far more rural ambient than "Golden Prague", which could rightly boast of having been the seat of royalty for centuries. Nonetheless, the Bohemian capital was not what one might call a sprawling and booming

city. A young and enterprising man would, quite understandably, have sought out a challenge that put his talents to the test and one which brought with it a change of scenery enabling him to pursue his studies in a more varied and eventful atmosphere. While Capelari went to Vienna to enrol at the Academy of Art, Orlik was drawn to Munich, which, since the beginning of the 19th century, had experienced an impressive upswing in the arts.

As far as their decision to travel to Japan is concerned, we need not dig so deeply in order to expose their foremost motivation. Be it in Munich, Prague (to which Orlik returned in 1898) or Vienna, excellent possibilities to experience Japan's world of art as well as to develop a keen appetite for more were then quite ubiquitous. Orlik was 29 years of age when he first set foot on the docks of Yokohama's harbour and, following soon after him, the 26-year-old Capelari too fulfilled his dream in entering this Far Eastern land.

The similarities are numerous and I could easily continue to enumerate a few more, but at this point it seems more meaningful to draw attention to an important difference: Orlik is as renowned in scholarly writings and collector's circles as any artist could wish. A dozen books—many beautifully edited—and a score of exhibitions have been devoted exclusively to his art work and personality. His relationship and indebtedness to Japan have even been thoroughly brought to light in an exemplary thesis by Setsuko Kuwabara, for which she received her doctorate from the University of Heidelberg (*Emil Orlik und Japan*, Frankfurt 1987).

As for Capelari, very little has been captured in reference material. He was known to only a limited number of insiders. Even in such an important recent publication as *The New Wave: Twentieth-Century Japanese Prints From the Robert O. Muller Collection* (London and Leiden, 1993) the editors are not able to offer anything more about him than a merely superficial biography, failing even to mention such simple information as the dates of his birth and death.

Emil Orlik (1870-1932)

A most interesting source to document Orlik's decision to study in Japan is a post card he wrote to his elder and benevolent friend, Max Lehrs, dated Vienna 12 February 1900 (fig. 1). The upper half consists of a photograph from the famous 6th exhibition of the Viennese Secession, introducing to the Austrian audience a vast collection of Japanese art gathered by Adolf Fischer—a maniac when it comes to naming European enthusiasts for the beauty of Japan. In the blank space at the bottom half of the post card Orlik sketched a self portrait, depicting himself as Japanese, with getas, kimono and knotted hair, symbolically bearing the whole exhibition on his shoulders—even if this were only the exhibition's title and a large specimen of a sacred piece of bronze—and the hand-written caption "Best regards with a taste of Japan to come."

This Japanese exhibition in Vienna was not the only reason but indeed another impetus for heading towards Japan. Since the previous year (1899) Orlik had been a member of the Viennese Secession, one of whose artists, Franz Hohenberger, was already able to look back on a Japanese experience as a companion of Alfred Fischer in 1894 and 1895. Hohenberger's numerous paintings from Japan were also shown during this exhibition of Japanese art, where they contributed to the creation of a Japanese atmosphere. But above all, the main reason was Orlik's own dedication to woodblock printing, an area in which he had reached considerable mastery, this having been proved at numerous exhibitions as well as by the acceptance of his art by private collectors or public institutions.

"One more hour and I take the train for Genoa to board the ship there to—Japan", he reports to the same friend, who was later to become director of the royal prints collection in Dresden, illustrating this letter with a Geisha girl, who was soon to be more than just a product of his imagination.

Orlik's success as an artist at home made it possible to finance his Japan experience entirely on his own. We know how much money he spent, and for what purpose he made use of it. It cost him a fortune altogether, but was well invested. The

only support he had received was a letter of reference issued by the Imperial and Royal authorities in Vienna—useful, though not costly—providing him with protection en route by the consular officers and explaining to them the purpose of Orlik's study tour, namely "to get acquainted on the spot with graphic art, above all with coloured woodblock printing" (Austrian National Archive/HHStA, Vienna). The Ministry for Cultural Affairs then notified their colleagues in the Foreign Ministry that Orlik had thus far dedicated himself to this very art of colour printing. Thus throughout his stay in Japan, Orlik was able to make use of the Austrian consulate in Yokohama as his post box.

Since Orlik's life and work in Japan has already been well described in a number of trustworthy publications, we do not need to deliberate on it in such great detail. He spent almost one year in Japan, from the second half of April 1900 through to 24 February 1901, finally bidding farewell to Japan with the sight of the harbour and the city of Kobe. I said that Orlik made a good investment in Japan, a fact we must, of course, apply to his artistic merits. Orlik packed all his energy into this year, months of studies in Tokyo as well as the Kyoto area; a few weeks retreat to paint in Nikko, where he asked the gardener of his hotel (one Yen rental fee per day for housing) to act as a model for his famous woodcut print of Fuji-pilgrims; his personal Oku-no-hosomichi tour on foot through Tohoku without an interpreter or any other companion. At such times, he reports, he was completely happy, though there was little time for work, because there was too much to see (letter to Lehrs, Shizuoka 5 Oct. 1900). "Woodcut prints, woodcut prints!, continuously I yearn to cut, but don't cut anything; I don't sketch and I don't paint. But I look and look..." (letter to Lehrs, Kyoto 20 Oct 1900).

It is the woodblock printing which makes us especially curious to accompany Orlik into 'his' Japan. At one point he calls his commitment to this art a disease to which he is addicted. "I am indeed learning a lot, on the way to mastering the knowledge of Japanese woodcutting. These days I have

seen a marvellous collection of such prints. Prof. Fenollosa was kind enough to explain his collection to me..." (letter to Lehrs, Tokyo 15 June 1900). Even in phases Orlik was not as productive as he would have liked so as to emphasise pastels, water-colours, sketches and so on. His life-style gives us the impression that he immersed himself entirely into the object of his study, no matter whether the result was really "Japanese". He himself discovered that, once in Japan and familiar with its classical and modern painting, he returned to a great deal to his "European" origins, his fancy for Japan being carried less by the taste for "Japonisme", or what Orlik referred to as "japanized". His development gave way to a realistic view without, at its core, truly deserting his true love for Japanese phenomena. He maintained frequent contacts with artists during his stay in Japan; primarily Tomonobu Kano, a Nihonga painter; he was a customer of the printing company called Koshiba, which edited a number of his prints; he became famous for motivating Japanese colleagues to produce ex-libris prints, thus introducing this art form into Japan; and he certainly proved his active participation in the dialogue of art by being included as a prolific artist into the epoch-making Shirakaba-journal, as well as by his being selected to contribute to the fifth Hakuba-Exhibition at Ueno.

Let us return for one more citation to his secret love, namely the art of Ukiyoe. "The longer I am here, the more I enjoy being here... In any case, I will have to work more with woodcutting, at least in order to study the technique of producing prints as completely as possible... I have somehow learned to see, I have somehow got adjusted and I have learned the language to some extent..." (letter to Lehrs, Kyoto 30 Nov 1900). But new plans and ideas called him back home, where he was soon to be given the honour of a secure position as Professor at Berlin.

His Japanese interlude left certainly its mark on Orlik's life. It is more than mere words, when he writes from the Bohemian countryside to a benefactress, being "contented and calm, and full of dreams about the temples of Kyoto..." (letter to

Lady von Gomperz, Auscha 15 July 1901). In December of this year he announced to Gustav Klimt that he would like to include eight of the colour woodblock prints he had produced in Japan and four or five other colour-works in the following spring exhibition of the Secession in Vienna. He did so in all modesty, without the idea of pushing himself to the fore. But he wanted to know the decision of the committee as early as possible, because for an exhibition at Karlsruhe in Germany he had been asked for the pastel "Japanese Lady in a Winter Dress", and because of the pending exhibition at a Viennese gallery (Prague 29 Dec 1901).

This gallery was the 'Salon Pisko', situated on the fashionable avenue circling the inner district of Vienna (fig.2). The commentators vied with one another to offer compliments and praise for Orlik's accomplishment; this gallery, which was incidentally the first place to introduce Egon Schiele to the public, also deserves merit for such initiative. The artist, as one critic wrote, has surpassed the darkness of his father's town with its gloomy beauty. Orlik's eyes turned colourful under the Eastern sun and his light became lucid and radiant. One realises a new temperament, light-footed and swift as mercury, pinning down essentials, unhampered by peripheral things: Fuji-pilgrims, riksha-man (Kurumaya), the supple grace of the woman in Japan. Also his pastels from Japan were called masterpieces, a unique composition of realistic nature study and distinct discriminating choice, together with an infinite sense of style. To an even greater extent Orlik was honoured, if not to say ennobled, by Ludwig Hevesi in the famous book "Eight Years of Secession" (Vienna, 1906). Hevesi pointed, among others, to the three moss-grown and time-gnawn Buddhist stone images Orlik painted at Nikko and concluded that, next, artists straight from Japan would come to serve their apprenticeship with Orlik.

Even years later called a rambling apostle of the modern woodcut print and the "Japanese" among the artists in Vienna, we may apply this also to the lectures he delivered here and there on "Art and Life in Japan", to his well-known article on "The

Japanese colour woodblock print" and the edition of a set of 15 etchings and lithographs titled "From Japan" (1904), which conveyed to the Austrian audience an authentic image of the looks and likes of Tokyo, though Orlik's Japanese influence diminished more and more in the years to come with his growing reputation and his turning into a sought-after star in many other fields of art.

Friedrich Capelari (1884-1950)

Orlik had visited Japan at a time when the high estimation for Ukiyoe in the West was realised as such with increasing interest in Japan itself and when its value as art in its own right—an attribute that had thus far never been attributed to it—was gradually been recognised. Friedrich Capelari, or Fritz Capelari as he used to abbreviate his name, found himself among this current in Japan, encountering a new sense among Japanese artists for the importance and expressiveness of woodblock printing. Still, we may assume that Capelari went to Japan not primarily to devote himself to this area of art. Seemingly it just happened unlike was the case with Orlik. And there is one more difference. Capelari had fewer financial resources and couldn't have afforded to travel to Japan unless a sponsor offered him the chance. This sponsor was the largest Austrian steamship company, the "Österreichischer Lloyd" which also sent its boats to the Far East. The "Österreichischer Lloyd" maintained a regular service between the (then) Austrian harbour of Trieste in the Mediterranean and Kobe respectively Yokohama in Japan. Capelari received the chance for his cruise to Japan in return for placing himself at the companies' disposal and furnish a painting of Shanghai and its harbour for the decoration of the head office (fig.3).

Looking at Capelari's biography we realise that many unexpected circumstances left their mark on the artist's life. His first training as a painter started rather conventionally at the provincial town of Graz in Styria before he moved on to Vienna where, from 1906 onward, he was accepted at the Academy of Fine Arts. There he belonged to the class of Christian Griepenkerl, a fairly well-known,

but old-fashioned painter, whom nobody would associate with any modern trend. This was the privilege of youth, and—most probably—is to be ascribed to Capelari's acquaintance with a Japanese who had also been accepted into Griepenkerl's class. The records of the Academy tell us that his name was Kionobu Okuno, who was expelled from the school after the second semester in 1910 for not having paid the fees—just another artist whose finances may have looked less than secure. A newspaper article, in celebration of Capelari's sixtieth birthday, mentions that he had been encouraged by a young Japanese who had studied in Vienna, to his Far Eastern visit in 1911. It is said that, on recommendation by the shipping line's president to the Austrian ambassador in Tokyo Capelari was soon able to get access to high society and received his first commissions, mostly as a portraitist. In Korea he decorated the great dining-hall of the Imperial Palace with a frieze depicting scenes of a hunt.

Capelari was already able to point to a successful existence in Japan and was about to crown his Japanese biography in July 1914 with his personal exhibition, showing the fruits of all his work as a farewell to the country where he had spent the past two and a half years, studying life in its various aspects dedicated to portraying land and men. The exhibition was held at the compounds of the Austro-Hungarian embassy in Tokyo, Kioi-cho, where the Corps Diplomatique and the public were invited to pass their judgement on Capelari's interpretation of Japanese life and scenery. On show was, among other things, an oil portrait of a Lady Aisuke Hayashi, in formal style with a Kimono before a golden, full-moon shaped backdrop, as if looking through a window circle, a painting which still is kept in Austria. The crayons on display showed the surroundings of the Imperial Castle, trees overshadowing the banks of the moat in Tokyo, the Tenjinsama garden at Kameido, a pond near Benkei bashi, or cherries in full bloom at Arakawa. It had been Capelari's intention to return to Austria and to show his collection in Vienna then, but it all turned out differently...

Austria's heir to the throne, Archduke Franz Ferdinand, had lost his life in Sarajevo, at the hands of an assassin. War broke out that summer and, oddly enough, owing to the existing international treaty-constellation Japan and Austria became enemies. Capelari was marooned in Japan and faced with the impossibility of returning to his native country.

It was precisely in this month, when Capelari had anticipated leaving Japan, that Shozaburo Watanabe, who was running a flourishing business in Ginza trading in old woodcuts as well as producing reasonable copies for export, referred to wood-cutting as a national art-form and one to whose preservation he intended to devote all his energy. It is indeed one of the most astonishing turns of events in the history of this art-form that the Austrian, Capelari, contributed to the breakthrough in the renewal of wood-cutting in Japan. Watanabe saw Capelari's landscapes in a Tokyo store. They were obviously exactly what Watanabe was looking for: a contemporary artist whose pictures were suitable for transformation into graphic art and who was prepared to adapt to the aesthetic notions of his publisher. Capelari's water colours were ideal templates for the print medium. Publisher and artist found satisfaction in each other's work. As a result, in 1915, twelve interesting woodcuts appeared at brief intervals—they were those "Japanese" cuttings that Watanabe was later to describe as the "first real Shin-hanga". An expression of true internationality and a historic contribution to helping modern wood cutting in Japan on its path to glory. "The Way Home in the Rain", young women with umbrellas, undoubtedly based on a Hokusai cutting in the most harmonic way possible, was the first in the series. In 1918 and 1920 respectively a further cutting appeared so that Watanabe was able to offer lovers of Capelari a total of fourteen works.

Whatever the reason why Capelari's biography has since remained absent in Japanese specialist literature one explanation is certainly that after Capelari's departure from Japan personal contacts waned, if not ceased altogether and Japanese art

lovers did not necessarily return the favour by beginning to devote their attention to Austrian works of art.

It is truly seldom that one can say that wars, too, have their positive side. For Capelari at least, this was the case. He made history and was thus able to remain in Japan for no less than nine long years (fig.4). His prolonged stay in the Far East gave him an immense advantage over the casual artistic globe-trotter who looks upon unfamiliar scenes through the spectacles of curiosity, pounces upon anything that is exotic or utterly different from normal experiences, and is so taken up with the obvious generalities that he neglects the study of the specific and individual.

Destiny provided Capelari with a second farewell exhibition. This took place again in Tokyo, in June of 1920, and this time he really did part from Japan. A critic in Tokyo deplored the loss, referred to more than 500 pictures Capelari had produced during his years in Japan, and called him an artist of unusual versatility confining himself to no single medium and to no single subject. He was as successful with his portraits in crayon as with his landscapes in water-colours; and as popular among his Japanese patrons for his wood-prints as for his pastels or his etchings. He had spent two summers on the picturesque island of Oshima, where he painted many phases of that rugged, rockbound coast. He also brought away with him many crayon portraits of the inhabitants—the wrinkled old obasan, the patient mother and the mischievous ojosan...

His departure did not take him back to Austria, though. On the advice of the Dutch envoy in Japan, De Graeff, Capelari moved to the Dutch Indies (nowadays Indonesia). He received new stimulation there, and the other side—the Dutch and the local aristocracy in Java and Bali—received insight into an art-form which was indebted to his Japanese experience.

It ought not to astonish us that, in January 1921, the local press of Soerabaja paid special attention to an exhibition of Capelari's paintings. Especially picked out were the prints "The Way Home in the

Rain" and the "Two white birds in the Moonlight", further an impressive group of trees, called most probably the best work in the whole collection. The portrait of a Japanese lady in red crayon is added as a delight to every eye. And of the water-colours, both tender and colourful, abounding in sunlight and floral splendour, the critic says that in both colour and composition they unmistakably disclose their Japanese influence.

A few months later (May 1921), when a Dutch newspaper in Jogja reported the completion of a giant painting portraying a high ranking Javanese prince, reference is again made to how "Eastern" Capelari used to think. This portrait too, we read, is striking in its flat conception which has to be attributed to Japanese artistic taste. Only a closer, more detailed examination reveals how form and perspective are present all over, even if they are suggested more through the effects of shadows rather than striking the viewer at first sight.

Capelari was now an established artist. The indigence when he arrived in Japan in 1911 as a young man belonged to the shadows of the past. He exhibited his works in London (1923), where the Austrian Minister Baron Frankenstein—known to Capelari since his days as a diplomat in Japan before the war—offered his services. Furthermore he exhibited his paintings in The Hague and many other interesting places.

His peregrinations in the Far East went on for a few more years. At last, in 1932 (the year Orlik died), he returned home and settled in his native land Carinthia. Respected and held in high regard he lived here until his death in 1950. He was considered the "exotic one" among the Carinthian artistic milieu, someone who had seen the glimmer of the bright multi-faceted world and finally rediscovered his true home. As a sixty-year-old he was described as being surrounded by the breath of the strange, releasing no-one who had once sucked it in in full breaths "The long years of travel are visible in the man with the deeply-bronzed, young face framed by snow-white hair, as are his water colours, in whose fragrant atmosphere one can see the expanse of the space that their creator experi-

enced so intensively" (Kärntner Zeitung, 1/2 April 1944).

* * *

It is difficult indeed to express any preference when evaluating these two artists and their work. One thing can be said for sure, both men have to be judged to have about the same talents and qualities. Orlik may have possessed more wits, may have been blessed by an impressive power of perception and an astonishing flexibility. But this may well be attributed also to the fact that as a mature man Orlik spent his life as an artist in Berlin, a bustling, busy and provocative city with an abundance of opportunities for inspiring activities. By contrast the second half of Capelari's life is almost like that of a hermit who, in this part of his life, mainly drew his necessary strength from silence and calm—on safe ground but without the power of society and the media. Nevertheless Capelari was an artist of rare versatility and sensitivity. He essayed every means of artistic expression and excelled equally in oil-painting, water-colour, crayon and sanguine drawings, colour woodcuts and sculpture (in Carinthia there exists a bronze bust, produced in Tokyo in 1912), though for a long time Capelari found his most sympathetic medium in sanguine chalk.

Twenty-five years after his first visit to Japan (a second, for only a couple of weeks, had followed in 1912—without meeting Capelari there) Orlik wrote: "if I should ever grow as old as Hokusai did, I should like to give myself the same name as he used to have: Gakyo rojin, the 'old man in love with sketching'". Neither artist, Orlik and Capelari, reached the same venerable age as their great role model from the world of the Ukiyoe, but both loved the art of sketching and painting with all their hearts and, in their own ways, were both masters too.

With the distance provided by hindsight their picture takes on the contours of artists who created their own world in joyous harmony between disposition and a gift, a world that is a joy for us to behold today.

展覧会

アジアへの眼 外国人の浮世絵師たち

1996年8月10日-10月13日

横浜美術館

〒220 横浜市西区みなとみらい3-4-1
tel.045-221-0300 fax.045-221-0317

発行:横浜美術館
1996年9月15日

Exhibition

Eyes toward Asia: Ukiyoe Artists from Abroads

August 10-October 13, 1996

Yokohama Museum of Art

3-4-1, Minatomirai, Nish-ku, Yokohama Japan 220

Published by: Yokohama Museum of Art
September 15, 1996