

ウィーン工房と「現代的なもの」

—— アドルフ・ロースの装飾批判を手掛かりに ——

高 井 絹 子

◆要 旨

世紀末ウィーンにおいて「現代的」という言葉は「新しい」「別の」「真実の」など、さまざまな意味で使われていた。建築家アドルフ・ロースは、1908年、「装飾と犯罪」という講演を行い、ウィーン工房を批判する。英米の社会的文化的動向を知るロースにとって「現代的」とは「機能的」であることを意味し、彼にとってウィーン工房の製品に施される装飾は、真実を覆い隠す偽装でしかなかったのである。

他方、ウィーン工房は、ウィーンのブルジョワ階級が資金援助をする私企業であった。ウィーン工房の作品は、自由主義的精神に則って発展を遂げてきたこの階級の自己表現であり続ける。ウィーン工房の設立者ヨーゼフ・ホフマンにとっても「現代的」とは「機能的」であることを意味していたが、ウィーン工房は顧客の欲求を優先させるのである。ウィーン発展に寄与してきたブルジョワ層は、バロック都市の伝統に基本的に忠実であった。ウィーン工房の製品は、この階級が、反自由主義的反ユダヤ主義的な社会状況に美の力をもって対する抵抗のために始めた芸術運動の成果であると同時に、貴族階級へのあこがれに満ちて、優美で高価なものになる。

第一次世界大戦後本格化するモダニズム運動を見越したロースの装飾批判は、なるほど正論だが、近代化に邁進する隣国ドイツではなく、ここ帝都ウィーンで命脈を保つために、ウィーン工房は「機能的でない」「芸術性を強調される」「ウィーンらしい」製品を作り続けねばならなかったのである。

キーワード：アドルフ・ロース、ウィーン工房、世紀転換期、装飾批判、ウィーン分離派

(2018年8月31日論文受付, 2018年11月9日採録決定 『都市文化研究』編集委員会)

はじめに

1908年、ウィーンの建築家アドルフ・ロース(1870-1933)は「装飾と犯罪」¹⁾と題した小論を書き、講演を行なう。この小論は「ミュンヘンでは工芸家たちが騒ぎを起こすのに用い、ベルリンでは講演の際に熱狂的に受け入れられた」²⁾。ロースはこのとき「装飾は我々の文化とはもはや関連を失っている」、「現代人(der moderne Mensch)は自らの発想や発明を、装飾ではなく他のことに投入」すべきであると述べ、批判の矛先をウィーン工房の仕事に向けた。

ロースの装飾批判の意義は、まず第一に、「現代的」(modern)とは機能的ということだと、「現代的」という語の意味を簡潔に示した点にある。というのも、ヴァ

ルター・ベンヤミン(1892-1940)が、断章「セントラルパーク」(1938-39)のなかで、「ユーゲントシュティールは生産的な誤解としてあらわれる、この誤解にもとづき、『新しいもの』は『現代的なもの』になった」³⁾と述べているように、世紀転換期のヨーロッパにおいて、現代的であることはしばしば新しいことと混同されたからである。ウィーンの劇評家マックス・ブルックハルト(1854-1912)の1899年の以下の言葉は、同時期のウィーンにおける「現代的」という語の曖昧な使用のされ方をよく示している。

最も現代的な言葉のひとつが「現代的」である。ほぼ毎日私たちの誰もがこの言葉を使い、私たちがその言葉を使うと、ある人物、ある事柄、ある運動に

ついて何かごく特定のことを表現したという気持ちになる。私たちが話しかけた相手も私たちが何を言っているのかわかっている。本当に？相手はそれが何なのか分かっているのか？私たち自身分かっているのだろうか？聴き手にも話し手にも分かっているのは、「現代的」という言葉が口にされると、それは彼ら二人の間では同じか、あるいはかなり似通ったイメージや一連の思考に触れ、喚起するという事だけだ。だが、彼らが考えているそれはそもそも何であるのか。それについて彼らは大抵漠然としたイメージ以上のものは持ち合わせず、いわんや明確な概念など持っていないのである⁴⁾。

さらに、ブルックハルトに言わせると、「現代的」な人々は、進歩の必然を感じ、これまであったものを変えてゆく。彼らが生み出したものは当然ほかの誰かによってまた変化を蒙る。彼らはモード（最新の流行）の外にいるよりは「モードの中の阿呆でいることのほうがまし」という人種なのである⁵⁾。

このように、当時のウィーンでは、「現代的」という言葉は、絶えずなにか「別のもの」を求める、新しもの好きの傾向を揶揄するのに使われることがしばしばあった。

これに対し、作家集団「若きウィーン派」を代表するヘルマン・パール（1863-1934）は、1890年のエッセイにおいて、時代の変化に翻弄される同時代人の状況をより切実に描いている。「もしかすると私たちは終末に、消耗した人類の死に際にいるのかもしれない、これは最後の悪あがきに過ぎないのだ。もしかすると私たちは始まりにいて、新しい人類の誕生に立ち会っているのかもしれない、これは春の雪崩に過ぎないのだ。「これは熱を出し喘ぐ、この世紀の苦しみであり病なのだ、生が精神から逃れ去ってしまったのだ。生は変わってしまった、徹底的に、そしていまだに新たに日々倦むことを知らず落ち着きなくさ迷っている。しかし精神は頑なに古いままだ。じっとして動かず、助けもなく苦しんでいる」。救済されるためには「外のものを内のものにする以外ない、そうすれば私たちはもうよそ者ではなくなる」。生の贈り物は外からやってくる。パールにとってその贈り物とは、「新しい芸術、学問、宗教」なのであって、「私たち誰もが感じとれる真実」という掟に仕えるときのみ手に入るのである⁶⁾。

この「現代的」*Die Moderne* と題されたエッセイでは、進歩思想に影響され、手放してはならないものの、何か別のもの、新しいなにかが現れでることへの期待が表明されている。パールはこの後、ユーゲントシュティールを称揚し、1897年に旗揚げするウィーン分離派や1903年に設立されるウィーン工房の熱心な擁護者となる。こ

れら二つの運動は、いかにロースが辛辣に批判し、ベンヤミンがやんわりと、あれは「現代的なもの」ではなかったと退けてしまおうとも、パールにとっては「現代的なもの」だったのである⁷⁾。

ロースによるウィーン工房批判を手掛かりに、ウィーン工房と「現代的なもの」の関係性について考察することは、世紀転換期ウィーンの文化的状況を解きほぐす一助となろう。

1. ウィーン工房設立前史

19世紀はブルジョワの時代といわれるが、皇帝と貴族が無視できない存在感を示していた帝都ウィーンにおいて、新興ブルジョワ層の文化的手本は常にこの第一階級であった。パリに遅れはとりつつも、19世紀後半に進められたウィーンの都市改造計画においては、1858年、フランツ・ヨーゼフ I 世の鶴の一声で城壁が取り壊されると、その跡地にはリング大通りと歴史主義様式による広大な建築群が姿を現す。それまで王侯貴族の華麗なバロック様式に対し、市民階級には簡素なビーダーマイアー様式、あるいは擬古典主義様式の建築しか許されていなかった⁸⁾ のが、この都市改造の際には国会議事堂や市庁舎、大学や美術館、陸軍省といった公共建築物が歴史主義様式で建てられる⁹⁾ と、そのあいだをウィーンの富裕層がその経済力を誇示するかのように自邸や貸し住宅で埋め、新しい都市の景観はいわば「ブルジョワのマニフェスト」というべきものになった。しかし彼らブルジョワ階級の歴史主義建築群は、過去の権力者たちが生み出した様式の模倣に過ぎなかったため、この新興勢力は実業に忙しく、美的領域では未熟で、自分たちの様式を持っていないという批判も生んだ¹⁰⁾。

折しも、イギリスのラファエル前派やその後のウィリアム・モリス（1834-1896）のアーツ・アンド・クラフツ運動に刺激されて、ドイツ語圏においても新しい時代にふさわしい新しい芸術表現をもとめる運動が盛んになる。1892年のミュンヘンに続いて、グスタフ・クリムト（1862-1918）を中心にしたウィーン分離派が結成されるのが1897年。分離派は、ウィーンの芸術家団体キュンストラーハウスの保守性に反旗を翻した芸術家の集まりだった。

ウィーンの人々には、分離派運動を通じて、ベルギーやフランスではいまアール・ヌーヴォー様式が流行していること、イギリスでは純粋芸術と工芸のあいだのヒエラルヒーの打破が叫ばれ、そこから応用芸術という概念が導き出されていること、これが市民や労働者のための新しい様式の提案を含んでいることなどが知られることになる¹¹⁾。ウィーン工房は、こうした周辺諸国の建築や

工芸美術の動きに触発され、1903年に設立された。

2. ウィーン工房設立の経緯と設立の理念

ウィーン工房の設立者は、分離派のメンバーでもあった建築家ヨーゼフ・ホフマン（1870-1956）とデザイナーのコロマン・モーザー（1868-1918）、資金提供者のフリッツ・ヴェルンドルファー（1868-1939）の三名である。この企業の正式な名称は「ウィーン工房、ウィーンにおける手工業者生産組合」であり、「メンバーを工芸のために訓練し育成すること、組合のメンバーによる芸術的な企画に基づきあらゆる分野の手工芸品を制作すること、生み出された製品を販売することを通じてメンバーの学術的な関心を助成する」ことをその目的としていた。工房立ち上げにいたる分離派メンバーの事前の話し合いの様子を、分離派支持者ベルタ・ツッカーカンドル（1864-1945）は次のように再現している。

ホフマン：まず、かつてのマイスターの作品となるよう、労働者を教育することです。

クリムト：君たちは工房を作らなければならない。ガラス製品、陶器、革製品、銀器、テキスタイル、装飾品、家具、それらのために見本や手本をつくらなければならない。（中略）

オットー・ヴァーグナー：すばらしい。私はそんな教育施設の設立を申請しましょう。一つだけ質問があるのですが、誰が資金を出すのですか。

ヴェルンドルファー：私は自分の財産を使えます。（中略）

ルードヴィッヒ・ヘヴェシ：あなたがこの芸術革命の熱狂的な支持者であることは知っています。ですが、あなたの目論んでいることは大きなリスクをはらんでいます。ウィーンの人々がモデルネに馴染む前に、それは骨董品ですよ¹²⁾。

ウィーン工房は、熟練した職人の手を借り、時代にふさわしいデザインを世に問う、いわばデザインの実験場となることを期待されていた。ホフマンとモーザーは、資金提供者ヴェルンドルファーを得て、小さな部屋を借り、周囲にあふれる様式のうち彼らにとっては唯一許容できるビーダーマイアー様式の家具を揃え仕事を始める。ウィーンでは、すでに建築家オットー・ヴァーグナー（1841-1918）やヨーゼフ・マリア・オルブリッヒ（1867-1908）がフランスやベルギー由来の（ドイツ語圏ではユージェントシュティールと呼ばれる）アール・ヌーヴォー様式を試していたが、ウィーン工房が手本にしたのはイギリス

の工芸運動とそこから生まれたデザインであった。

1905年に公にされた工房のマニフェスト「作業要領」は、このような影響関係も含め、ウィーン工房の性格が表れていて興味深い。何箇所か引用してみよう。

一方では悪しき大量生産、他方では古い様式の考えなしの模倣が工芸の領域で引き起こした際限のない災厄が、巨大な流れとなって世界を貫流している。私たちは私たちの父祖の文化との結びつきを失い、多くを望み、あれこれ考えて振り回されている。機械が人の手に取って代わり、商人が職人にとって代わっているのだ。この流れに逆らって泳ぐのは狂気の沙汰かもしれない。

それにもかかわらず私たちは私たちの工房を設立した。工房は私たちの慣れ親しんだ地で、手作業の響かせる喜ばしい音の中に憩いの場をつくり、ラスキンやモリスに与することをはばからない人々に歓迎されることになろう¹³⁾。

間に合わせの、様式の整った模造品で満足するのは成金だけだ。今日の市民、同じく労働者は、誇りを持って自分たちの価値を十分に意識しなければならない、他の階級と張り合おうとしてはならない、彼らの文化的な課題は果たされており、芸術的に見て立派な過去を彼らが回顧するのをもっともなことなのだ。私たち市民階級はその芸術的課題を長らく満たしていなかった。今度は私たちがふさわしくも十分な発展を遂げる番なのだ¹⁴⁾。

私たちは大衆とデザイナーと職人の間で緊密な関係を作り、良質で簡素な家具を作ろう。私たちはこの目的から出発する、実用性が私たちの第一の条件である。私たちの強みは、良質な対人関係と素材の良質な処理から生まれるであろう。それが適切どころでは美しく飾ろう、強制力はない、是が非でもというわけではない¹⁵⁾。

「作業要領」の冒頭で、ホフマンは自分たちがイギリスのアーツ・アンド・クラフツ運動の影響下にあることを認める。市民階級はいつまでも貴族階級の芸術的遺産にすがってはいけぬ、市民階級は自分たちの生活様式にふさわしい新しい様式を生み出さなければならないという階級意識も、実用的だが良質な、比較的簡素な家具を作るという目的も、ウィーン工房はモリスの運動の方向性をそのまま引き継いでいるように見える。

しかし、このマニフェストはモリスの理想とホフマンの時代の要請との巧妙な折衷案でもあった。たとえば、機械や化学染料は一切使わないとしたモリスに対し、

「作業要領」の別の箇所では製造過程で機械を用いることもあると述べられている。また、市民階級にふさわしい素材で、実用的で簡素な家具を作るが、必要ならば装飾を施す、そして、さらに別の箇所では、その理由を「製品の安さは職人に負担を強いるから」としてはいるものの、「我々は安さを競うつもりはないしそれはできない」と明言する¹⁶⁾。ここから、工房の製品は決して安いものにはならないであろうこと、マニフェストの起草者ホフマンは、市民階級あるいは労働者という言葉を使ってはいるものの、おそらく購買層として上流市民階級のことしか念頭に置いていないことがわかる。

マニフェストは、「幻想を追い求めることは許されない。私たちは二本の足で現実を踏まえ、果たすべき仕事を必要としている¹⁷⁾と締めくくられるのだが、先達モリスの抱えた葛藤とその晩年の身の処し方¹⁸⁾を考えるならば、ウィーン工房は、アーツ・アンド・クラフツ運動の名を借り、その理念の一部分だけ切り取ってウィーンに移植しようとしたという印象を受けるのである。

3. 選ばれた「イギリス様式」

工房のマニフェストに色濃く現れるイギリスの影響について、少し遡ってその経緯を確認しておこう。

第1回国際博覧会(万博)が1851年にロンドンで開かれると、これが刺激剤となり、西欧諸国では工芸教育に関し組織の再編が行われる。先鞭をつけたのはイギリスである。1852年、製品美術館が開館し、国立芸術訓練学校が設置される。これに続いて、1864年にはウィーンにオーストリア帝国芸術産業博物館が開館、5年後に博物館付属工芸美術学校が設立される¹⁹⁾。博物館開館の目的は、「工芸の活動を支援し、かかる分野における趣味の向上に寄与することにより、そのために工芸に美術と科学を、様々な補助手段を通じて提供し、利用可能にすること」であり、工芸学校設置の目的は「工芸の必要に適う有能な人材の育成」にあった²⁰⁾。

リングシュトラッセを中心とした都市拡張計画が進行中のウィーンでは歴史主義様式が全盛で、初代館長ルドルフ・フォン・アイテルベルガー(1817-1885)のもと、工芸学校においてもこの方向性はしばらく堅持された。しかし、先にも述べたように、90年代に入り歴史主義批判が高まると、1899年、校長は厳格な歴史主義者のヨーゼフ・ストルクから分離派のフェリシアン・フォン・ミルバッハ(1853-1940)に、同時に芸術産業博物館の館長はアルトゥール・フォン・スカラ(1845-1909)に代わり、この時点で、ウィーンにおいて手本とすべき新しい様式はイギリスの様式であることが確認される²¹⁾。スカラは分離派擁護者でもあったので、1899年にホフ

マンを、1900年にモーザーを工芸学校の教授に就任させる。この二人が設立者となったウィーン工房のマニフェストや工房初期の製品にイギリスの影響があからさまに出ているのはこのためである。

4. クヴァドラトル・ホフマン

ホフマンやモーザーによるイギリス様式摂取の成果は、工房設立に先立つ1900年に開催された第8回分離派展でまず披露される。この展覧会では、パリのユーリウス・マイアー＝グレーフェ(1867-1935)の「ラ・メゾン・モデルヌ」の製品、ベルギーのアンリ・ヴァン・ド・ヴェルデ(1863-1957)、ロンドンのチャールズ・ロバート・アシュビー(1863-1942)、スコットランドのチャールズ・レニー・マッキントッシュ(1868-1928)、マーガレット・マクドナルド(1864-1933)らの作品が紹介される²²⁾が、同じくここで展示されたホフマンたちの作品には、マッキントッシュらグラスゴー派の影響が顕著であった²³⁾。

ホフマンは、歴史主義様式の建築を学び、その後、ユーゲントシュティール(アール・ヌーヴォー様式)の影響を受け、いままた最新のイギリスの様式を器用に自分のものとしていく。その過程は、このあとウィーンの北、ホーエ・ヴァルテの住宅群でも披露される。そしてウィーン工房もやはり、このイギリス様式の直線、平面、幾何学模様を特徴とするデザインから出発するのである。ウィーンでは当時、とくにホフマンとモーザーが多用する白黒正方形のパターン(市松模様)は目を引き、ここからクヴァドラトル(矩形の)・ホフマンというあだ名まで生まれた。市松模様自体はホフマンの故郷であるモラヴィア(メーレン)の貴族コラルト邸でホフマンが目にしたものともいわれているが、ウィーン工房における矩形の仕様はグラスゴー派との接触によってもたらされたものだと考えられている。

ウィーン工房は、そして、1905年、イギリス風の矩形のデザインをつきつめたイギリス様式の進化形ともいえるべきサナトリウムをウィーン郊外のプルカースドルフに完成させる。

5. 方針転換

プルカースドルフには1890年頃から、リヒャルト・フォン・クラフト＝エービング博士(1840-1902)が神経症患者の治療を行なうサナトリウムが存在していた。博士は、神経症の原因は性的興奮、アルコールやカフェイン、大都市生活における不安や不衛生な状況にあるとし、これを緩和するための環境を選んでウィーン郊外に

療養施設を建設したのだった。博士の死後、起業家であり芸術愛好家であるヴィクトル・ツッカーカンドルがここを買い取り、縁戚関係にあるベルタ・ツッカーカンドルの仲介で、ウィーン工房に新たな施設の設計を依頼する²⁴⁾。

ホフマンとモーザーの設計したサナトリウムは、採光や衛生面に十分に留意した、神経症やヒステリーといった「新しい」病気を患った人々のための、病院というよりホテルに近い機能を持った療養施設となる。この仕事は、「裕福なメセナの邸宅でもなく、貴族の地位の証でもなく、たとえ高価ではあっても社会的な施設」²⁵⁾であるという点で、そしてまた機能とシステムの効率が一番に考慮されるべき合目的な建築であるという点で初期工房の理念に適っていた。

完成した建物は鉄筋コンクリート製で、アルプスの南でしか見られない平屋根をもち、外観の装飾は白い壁と窓の境に貼られた青と白の市松模様のタイルの帯だけ、外観と齟齬のない簡素な病室もエレガントに設えられている。見学者の一人は、「プルカースドルフのすばらしい、白い病室の恩恵にあずかるためには、少しばかり心神耗弱にならなければならないというのが残念」だと報告している²⁶⁾。

この工房最初の代表作は、今日では、その「立体的な様式の厳しい簡素さと空間構成の徹底性」において建築史における「里程標」との評価が高い²⁷⁾。すなわち、ウィーンよりも重工業化が進み、良質の日用品を大量生産する方策を意識的に模索している隣国ドイツが、1907年にドイツ工作連盟を設立し、1914年の規格化論争を経てバウハウスで産業デザインを試みる一連の流れ、すなわち機能主義への道をウィーン工房もまた可能性の一つとして持っていたことをうかがわせるものなのである。

しかしウィーンには、このウィーン工房の「現代的な」成果に対し、その即物的デザインに馴染めない人々は多かった²⁸⁾。ホフマンは、工房の「風変わりな」デザインが繰り返し批判されるのを見て、「大衆を芸術的観点から改心させることは不可能である」²⁹⁾と漏らす。工房最初期の、幾何学的な意匠を用い装飾を極力抑えようとする態度は、はやくもこの時期に変化する。モーザーはツリガネソウやウメバチソウ、クローバーやキツタといった植物モチーフを、ホフマンは故郷モラヴィアの刺繍のモチーフの装飾を作品に施し始めるのである³⁰⁾。

工房の二つ目の代表作ストックレー邸（1905-11）は、工房の方針転換をよく表していると言えよう。注文主は、鉄道敷設事業のためにウィーンに滞在していたベルギーの実業家アドルフ・ストックレー（1871-1949）で、気前よく前払いしてくれる、工房にとっては理想的な依頼主だった。ブリュッセルに建てられたこの館の外観は、平屋根でコンクリートの壁は無機質な印象を与えるが、

人物彫刻をあしらった塔をもち、食堂には、クリムトの金の時代の代表作「嫉妬」「生命の樹」「抱擁」をその部分とするストックレーフリーズが飾られ、内部の装飾には幾何学模様とアール・ヌーヴォー様式がともに用いられる。工房のデザイナーたちは、即物的デザインと装飾の精神を融合させた新たなウィーン様式をここで示すのである。この私邸はそして、ドイツ工作連盟の理事会で「バロックの時代以来、ヨーロッパには二つとないような成熟を見せ、芸術的高みに達した作品」³¹⁾と称えられ、「ブルジョワの城」と呼ばれることになる³²⁾。

先に引用した分離派メンバーの会話の最後で、ヘヴェシが「ウィーンの人々がモデルネに馴染む前に、それは骨董品ですよ」と忠告しているが、この芸術批評家は、ヴェルンドルファーが熱を上げていたイギリスの様式はウィーンに根付かないであろうことを工房設立前に見越していたのである。

6. 批判の言説

建築史やモダンデザイン史の中では、分離派やウィーン工房は、ウィーンの前衛派に先鞭をつけた特筆すべき事象として扱われるが、当時の世論の反応を見ると賛否両論ながら、風当たりはかなり激しい。彼らに対する批判には、純粋に作品や製品に関わるものと彼らの背後にいるメセナや顧客層に関わるものとが混在している。

たとえば、オーストリア国内では、スカラの、イギリス様式を積極的に模倣し摂取するという方針に対し、自国の工芸に対する脅威と受け取った人々から批判が出て、「スカラの英国病」という揶揄の言葉が生まれる³³⁾が、問題なのは、19世紀末のウィーンで用いられる「現代的」という言葉は、しばしば「イギリス風」と同義であった点である。「現代的」という言葉がニュートラルあるいは肯定的に使われる場合は、歴史主義に象徴される旧弊な体制や秩序を刷新する、合理的実用的で簡素な美しさを意味する。他方、否定的に使われる場合は、帝都ウィーンの伝統にそぐわないことあるいはイギリス嫌い（アングロマニー）を含意し、優美なウィーン文化の対極にある「貧相」を意味することになる。後者の場合、「現代的なもの」はすなわち外来のものであることが強く意識されており、排他的な意識が前面にでてくるのである。

「現代的」な様式が反感を買うもう一つの理由は、ウィーンの場合、メセナや顧客層にあった。分離派や工房の周辺には初めから彼らの活動に理解を示し、経済的援助を惜しまない富裕層がいる。そしてその富裕層の大半がヴィトゲンシュタイン家、ツッカーカンドル家、ガリア家、クニプス家、マウトナー家などユダヤ系の名家だったのである。彼らの芸術熱は、この時期に顕著になるウィー

ンにおける反自由主義的な政治状況ゆえに過熱したと言われている。次に見る、工房の初代メセナに名乗りをあげたヴェルンドルファーの芸術との関わり方は、この状況の理解を助ける好個の例であろう。

分離派が旗揚げする1897年は、反ユダヤ主義を掲げて、それまでに三度当選しながら市長就任の認可がおりなかったカール・ルエーガー(1844-1910)が、四度目に選出されたときにはさすがに皇帝もこれを認めざるを得ず、ウィーン市長に就任した年でもある。都市の景観を大きく変えることにも貢献してきたブルジョワ層の自由主義は、これをもって息の根を止められたと言われる。結果として、ウィーンは資本主義の中心地になりそこねるのである。これ以後高まる社会主義運動は、ウィーンの場合、富裕層の実に6割がユダヤ系であったために³⁴⁾、自分が当選するためにルエーガーが煽った反ユダヤ主義的感情は沈静化するどころではなかった。フリッツ・ヴェルンドルファーが、分離派メンバーの前でウィーン工房のために私財を投げ打っても良いと発言したのは、このような状況下でのことである³⁵⁾。

ヴェルンドルファーは、1868年、ボヘミアに本拠地を置く紡績業で成功したユダヤ系起業家の息子として生まれた。現代芸術に関心が高く、20代始めに一年ほどイギリスに滞在し、その後も家業のために何度もイギリスに足を運ぶ。彼は芸術愛好家として例えばピアズリーの作品を収集する一方で、ウィーンではヘルマン・パールを通じて分離派と接触し、ヨーゼフ・ホフマンの依頼を受けて、イギリスのアシュビーやマッキントッシュとの仲介役を買ってでる。第8回分離派展(1900)に彼らの作品が出品されたのも、英語に堪能なヴェルンドルファーが彼らのところに実際に足を運んで交渉した結果である。

東欧からの移民第一世代、第二世代は、名前を変え、宗教を変え、富を蓄えると貴族階級を手本にウィーン社会への「静かなる同化」を試みた。しかし、ヴェルンドルファーはその次の、同化の努力が虚しかったことを再び思い知らされる世代に属する。ある研究者は彼が異国の芸術に関心を持ちそれを身の回りに置くのは、彼らを排斥するウィーンの土壌、古い伝統に対する反発からであり、イギリスのデザインに関心が向くのは、人間の五感に決して優しいとは言えない即物的なデザインが、ウィーンにおいて疎外感を味わっている彼の心に適うものであるからだとして述べている³⁶⁾。彼は、1900年の分離派展で、とくに(ウィーンではなく)ドイツにおいて大きかったグラスゴー派礼賛の声にも刺激されて、マッキントッシュ夫妻、ホフマン、モーザーの4人に自邸の改装を依頼する。1902年6月、イギリスとオーストリアのデザイナーによるイギリスモダンを基調とする館が完成すると、同じ年にプロテスタントに改宗し、また改名する(ファミリーネームの綴りの中のドイツ語特殊文字äをaeに

変える)³⁷⁾。

ウィーン工房は、このような個人的なレベルで見ると、イギリス様式の良さを認め、それをいささか楽天的とも言える自己イメージの刷新のために必要としていたヴェルンドルファーと、ウィーンにおける新しいデザインの創出のために試行錯誤を余儀なくされているホフマンやモーザーとの思惑が一致したところに生まれたのだとも言えるのである。

しかし、ウィーン分離派やウィーン工房は、ユダヤ系富裕層の賛同者や擁護者のために、デザインの良し悪しに関わらないところで、ユダヤ趣味といった陰口を叩かれることにもなる。次に引用する、ロースの「ユダヤ人の解放」(1900)と題された草稿は、主眼は装飾批判にあるものの、当時、分離派とユダヤ系富裕層の結びつきの強さは周知の事実だったことを教えてくれよう。

ユダヤ人解放の友、ゲッターの敵、つまりは私たちの文化の友にとって、ウィーンのユダヤ人たちが自分たちのために新しいゲッターをつくっているのを目にすると、心を痛めずにはいられない。カフタンをとっくに脱ぎ捨てていたユダヤ人たちは、またあんなものをするっと身に纏って幸せなのだ。なぜなら、この分離派の家具調度はただの丈の短いカフタンなのだから。ゴルトシュタインとかジルバーシュタイン、モーリッツやジークフリートといった名前のようなものだ。人々はそれで彼らを見分けるのだ。たしかに、アーリア系のモーリッツやジークフリートがいるように、ホフマンの家具の所有者にアーリア系はいる。だがそれは例外だ。

人々はそこで彼らを見分けるのだ。

私の言うことを誤解しないでほしい。

ユダヤ人であることを強くたくましく強調することに対して私は含むところはない。私は自分の名をモーゼあるいはサミュエルとする男を尊敬する。だが、カフタンやサミュエルを過去のものにしようとする男、ふたたびオルブリヒあるいはジークフリートの罫にかかる男を気の毒に思うのである。私たちはまた前に戻るのか。新しいゲッターに。哀れな人々は、オルブリヒやジークフリートによってユダヤ性から解放されたいと思ったのだ。ハムを食べるだけでは十分ではないのだ³⁸⁾。

ロースにとっては、分離派の作品に群がる人々は、住まいや家具に「新しい」装飾を施すことが「現代的」だと勘違いしている人々である。しかし、ロースが彼らを批判すると、装飾は真実(「オブジェクトの構造的空間的正直さ」)を偽る、では終わらずに、ユダヤ系富裕層の多

いこウィーンならでは、富裕層の虚飾と同時にユダヤ系の人々の同化の努力までもが冷笑される毒のある表現が生まれるのである。

さすがにこの一文は生前公にされず「草稿」に留めおかれたが、これにはロースの交友関係が影響しているのかもしれない。すなわち、ロースの周りには「現代的なもの」についての理解を同じくするユダヤ系の友人たちがいたのである。世紀末ウィーンの論客カール・クラウスは盟友であり、クラウスはマスメディアをロースは装飾を批判した、と並び称される³⁹⁾。また、ユダヤ系としては初めてウィーン工科大学教授となったカール・ケーニッヒ（1841-1915）の弟子は大多数ユダヤ系であったが、ロースは彼らとも親交があった。さらに、哲学者ルートヴィヒ・ヴィトゲンシュタインはロースの弟子である、これもユダヤ系建築家のパウル・エンゲルマン（1891-1965）の助けを借りてストンボロー邸（1928）、通称「ヴィトゲンシュタインの家」を設計している⁴⁰⁾。

ロースの交友関係を知ってようやく、この小論は、ウィーンの場合「現代的」なもの周りにはユダヤ系の富裕層がいることを人々が強く意識していたという当時の状況を垣間見させるだけではない。そこに含まれる一見すると反ユダヤ主義的な発言も、ロースの「現代的なもの」に対する意識的な態度を際立たせるレトリックに過ぎないのだと納得できるのである。

ロースにとって「新しい」ことは「現代的」であることを意味しない。実用的な品々に装飾を施すことを断念することが「現代的」なのである。

7. クリムト・グループの展覧会「クンスト Schau 1908」

工房の内部では、1906年には早くも財政上の問題から、モーザーとヴェルンドルファーの関係に亀裂が入り、モーザーが工房を離脱した。ヴェルンドルファーはといえばペーター・アルテンベルク、ヘルマン・パール、エゴン・フリーデルなど一カフェ・ツェントラール閉店後、そこを根城にしていた仲間に新たな溜まり場を提供するため、1907年、初期ウィーン工房の三つ目の代表作に挙げられるキャバレー・フレージャーマウス（1913年閉店）を工房に発注し、「白と黒の大理石の壁のあいだを階段がかなり深いケラーへと続く」この芸術キャバレーのホスト役に満足して収まってしまふ⁴¹⁾。ホフマンはこの間、工芸学校の教え子を工房に迎え、バロック風の装飾模様を復活させ、1908年、クリムト派の展覧会である「クンスト Schau」にウィーン工房の製品を出品する。

美術評論家のヘヴェシは、「クンスト Schau 1908」と

題した小論で、ホフマンが担当した会場の入り口にある建物が、木と白いモルタルでつくられたシックな意匠であること、この建物が、相変わらず口の悪い人々からは「バラック」呼ばわりされていることを報告している⁴²⁾。しかし、モーザーが工房から離脱したことに伴い、工房の展示品から幾何学的なデザインは消えている。ウィーン工房はこのとき、イギリス様式のコピーの域を脱したホフマンによるウィーン様式を内外に示すことになったのである。

では、ホフマンによる新たなウィーン様式とは何か。これについてはまず、ドイツのムテジウスの言葉が比較対的に明らかにしてくれよう。彼は同年の講演会で、ウィーン工房の製品の質の高さを賞賛しつつも、その製品は「国民経済の観点から」大量生産向けではない、これはドイツが目指す方向性とは異なるものであると述べている⁴³⁾。あるいはまた、1907年にホフマンのもとを訪れたル・コルビュジェも、回想録の中で「結局残り続けるのは、『なくてはならない余剰物、（今日私たちがいいように扱っている言葉）芸術』なのである。同時代の建築の歴史の中で、時代にふさわしい美学への途上で、ホフマン教授は最も明るい場所の一つを占めている」と、ホフマンの作品の芸術性を高く評価している。

そして極めつけが、ウィーン工房の、即物的な印象を与える幾何学模様が姿を消し、バロック的な装飾が目立ち始める時期に、すなわち工房のデザイナーが大衆を機能性へと教化することを諦めたこの時点でおこなわれるロースの「装飾と犯罪」である⁴⁴⁾。

ロースは、分離派旗揚げ当初は、この運動に好意的で分離派の機関誌「聖なる春」に寄稿もしていたが、やがて分離派に対する批判を強める。1903年には独自の冊子『別のもの』を刊行しており、彼の「表面的な装飾は真実の敵」といった論調の装飾批判はすでにこの頃から公にされている⁴⁵⁾。ロースのこの冊子は同時期に刊行され始めたクラウスの『炬火』とともにウィーンの人々に衝撃を与えた。ここではこれより少し時代を下り公にされる「装飾と犯罪」の一節を抜粋してみる。

また装飾の擁護者たちは、私が見せる単純さへの渴望を苦行に等しいと思っている。とんでもない話だ。尊敬するわが工芸学校の教授殿、私は断じて自らに苦行を課しているのではない。（中略）おそらく私は1908年に生きていると言えるだろうが、1900年に生きている隣人や1880年を生きている隣人もいる。ひとつの国家にとって、同時代の人間たちの文化にここまで開きがあるのは不幸なことだ。（中略）幸いなるかなアメリカ！わが国には、大都会にすら非現代的な人間、18世紀前を生きている人間がたくさんいる。（中略）彼らには装飾のない簡素なシ

ガレットケースより、ルネサンス調の装飾で覆われたシガレットケースの方がお気に召すのだ。(中略)この時代遅れの人間たちが、国民と人類の文化的発展を遅らせているのである。(中略)イギリス人はますます富み、オーストリア人はますます貧しくなっていく…⁴⁶⁾。

この小論のなかで、装飾のために時間と労力を費やすのは「国民経済に対する犯罪である」⁴⁷⁾と強弁するロースは、この前年1907年に隣国でドイツ工作連盟が旗揚げしたときには、建築や工芸の分野で簡素なフォルムの質の良い住宅や日用品を大量生産する、いわゆる産業デザインへの道筋をつけようとしていたムテジウスの方向性をももちろん評価していた。ロースの装飾批判は、つまり、同じイギリスの最新の建築や工芸の動向に関心を持ったドイツとオーストリアが装飾をめぐる別々の道を歩み始める時期に行われていた、とも言えるのである。

おわりに

1913年、事業が失敗して破産したことを機に、ウィーン工房から手を引くよう迫られたヴェルンドルファーは次のような私信を残している。

ウィーンで僕は、すでにたくさんの人々が経験してきたことを経験した。最後のクロネとともに最後の友を失ったのだ。私がもう何も持っていないので、ホフマンとヴィンマーはWeWe(=ウィーン工房)のために新しい資金提供者たちを見つけ彼らに言った、私たちのデザインがあればたくさんの金が稼げる、だがヴェルンドルファーにはそれがわかっていない、資金提供者たちは僕抜きで彼ら(ホフとヴィンマー)と仕事をすべきであると。(中略)誰かがヴィンマーに、このやり方は少しおかしいんじゃないか、と言うと、ヴィンマーは説明した、クルツは、ヴェルンドルファーにはもう価値がないと言っていたと⁴⁸⁾。

最新のイギリス様式から吸収できるものはすべて吸収し、ウィーンでは風当たりの強い即物的デザインに見切りをつけていたウィーン工房にとって、ヴェルンドルファーの役目は資金提供者として用をなさなくなった時点で終わる。ヴェルンドルファーは、このあとアメリカに渡り、農業に携わり、傍ら絵を描くなどしながら、1939年に没する。一方、ホフマンはメセナ交代劇の数年前から、自分と同じモラヴィア(メーレン)出身の大ブルジョワ、製糖業で財をなしたプリマヴェージュ家と親交を持ち、

1913年にはヴェルンドルファーの時と同じく邸宅の注文を受け、モラヴィアには土地の民俗的意匠を取り入れたラントハウスを、シェーンブルンの近くには新古典主義様式の外観を持つ市中のヴィラを建てている。ウィーン工房はこのあと1915年にオットー・プリマヴェージュを新しいメセナに迎える。そして、新たにタゴベルト・ベッヒェ(1887-1923)をデザイナーとして迎え入れ、第一次大戦後、広大な植民地を失い、顧客層も様変わりしたウィーンで新たな創作活動を続けて行くことになる。メセナの交代劇からは、ホフマンの巧みな処世術と同時に、ウィーン工房を支えていた富裕層が常にさらされていた現実、すなわち、自由主義経済の掟の厳しさをも垣間みることができる。

『近代建築』(1895)の著者オットー・ヴァーグナーを父に持ち、気の良いマッキントッシュを叔父にもつ、と冗談めかして言われる⁴⁹⁾ホフマンは、決して来るべき、第一次世界大戦後に姿を表す(先駆的)モダニズムの性格を見誤っていた訳ではない。歴史主義様式からアール・ヌーヴォー(ユージュントシュティール)、イギリス由来の即物主義、ネオ・バロック、新古典主義とさまざまな様式を駆使しながら、要所要所では建築のあるいは実用的な品々の機能性を追求し続けている。ある研究者は、ホフマンとロースの違いを倫理性の観点から次のように説明している。

ロースが根本的な刷新の立場を倫理的な戦略の意味で代表しているとすれば、ホフマンの場合、美的態度について語られねばならない。すなわち、ホフマンは彼の時代のまさにあの「芸術欲求」の媒体だったのだ、そして自意識のあるウィーンの大ブルジョワの「芸術願望」と結びついてしまっていた。立ち現れたその社会的、文化政治的重要性に適切な表現を与えようと絶えず努力したのである。たとえば装飾の使用は、このグループの中では、それがただ新しい限り、合法であった。ドナウ帝国の終焉とともにこの階層が政治的社会的重要性をますます失うと、ホフマンの星も徐々に沈み始めたのである⁵⁰⁾。

ホフマンの重要性は、機能的な必然性によって規定されない造型—文化的社会的問題が現れる造型—に刺激を与える役割を果たしたというところにある。逆に言えば、無意識の願望を可視化する造型である。その限りで、ホフマンはモデルネの建築家の中でもっとも「ウィーン的」だった。彼は魂の望むものに形を与えたのである⁵¹⁾。

ウィーン工房が、その最初期、イギリス様式から多くのヒントを得て、機能主義への道を歩む可能性を見せなが

ら、ふたたび装飾の中へと埋没していく理由は、なるほど購買層の装飾への欲求にあった。だがその欲求に、分離派のみならずウィーン工房の周辺の、メセナや顧客の多くがユダヤ系富裕層であったために用いられた「ユダヤ趣味」、工房のデザインに見られる明らかなイギリスの影響を揶揄した「英国病」といった言葉が示す世論の反応が影響を与え、ヴェルンドルファーの父親の世代から受け継がれる、帝都にふさわしい振る舞いを心がける「静かな同化」の意思が、工房や工房の顧客層に生まれたと推測することは難しくない。さらに、そもそも帝都ウィーンという都市の景観に北方のストイックなデザインがマッチするののかという、そこに住む人々の感性にかかわる問題がある。ウィーンの人々にとって、先にも述べたように、即物的なデザインは、エレガントでない、貧相なデザインなのである。

たしかに、ロースの装飾批判は国民国家のあるいは民族イデオロギーとは無縁の、「現代的なもの」とは何かを考える上で本質的なものであった。彼によれば、装飾を施すことを断念するすなわち簡素さに耐えるには強い精神力を必要とし、その強い精神力を持つ人間が現代人の名にふさわしい。しかしながら、1912年に王宮前に建てられ今もその姿をとどめているロースのミハエル・ハウス、すなわち一階の紳士服店舗部分は新古典主義、その上の住居部分は壁に窓しか空いていない「眉のない家」は、装飾を拒否した「現代的な」建築は、ウィーンの街の中心部の景観を損なう、すなわち景観を無視した主義主張の産物であることを露呈してしまっている。

ロース自身、実は「装飾と犯罪」が公になる直前、1907年のエッセイでは次のように語っている。

ウィーンにある最も美しい新建築。街の中心部にある建物が壊されると、そこにどんなひどい代物が建つのかと恐れおののきはしないか？去年ケルトナー通りとヒンメルプフォルト通りの角の建物が取り壊されたとき、私も恐れおののいた。だが、喜ばしくも、そこにはケルトナー通りの雰囲気にとびつたりすばらしい建物が生まれたのだ。古い街の中心部の伝統の響きが残るような、慎ましやかで落ち着いた、上品な建物が。この建物の写真が芸術新聞に掲載されることはないだろう。人々はこれを芸術的だとは思わないから。そして、これは人々が現代的と呼ぶもの、つまり下品なものでもない。この建物の、非の打ち所のない燕尾服を身につけた主と建築家は二人とも、たとえ田舎の仕立て屋の店員や現代建築家が非現代的だと非難しても、自分を慰める術を知っているのだ。私はこの無名の建築家に感謝する⁵²⁾。

1908年のロースの批判によって際立つウィーン工房

の方針転換は、世紀転換期のウィーン文化の前近代性を、別の言い方をすれば、帝都の複雑な社会的状況下における、ウィーン的モダニズムと総称されるものの実態を分かりやすく提示してくれる。ウィーン工房は、即物主義的なデザインを提案しておきながら、それを十分に展開することができなかった、というよりはむしろ、あえてそれをしなかったと言うべきかもしれない。

注

1. Adolf Loos: *Gesammelte Schriften*. Hrsg. von Adolf Opel. Wien 2010, S. 363-373.
2. Ebd., S. 373. 編者によるあとがき部分。
3. Walter Benjamin: *Abhandlungen. Gesammelte Schriften Band 1*, 2. Frankfurt a. M. 1991, S. 681.
4. Max Burckhard: Modern. In: *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890-1910*. Hrsg. von Gotthart Wunberg unter Mitarbeit von Johannes J. Braakenburg. Stuttgart 1981, S. 274.
5. Max Burckhard: a. a. O., S. 275f.
6. Vgl. Hermann Bahr: Die Moderne. In: *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890-1910*. a. a. O., S. 189-191.
7. ポール・グリーンハルジュは、近代運動（モダニズム）の歴史の中で、1880年から1914年の「魅力に富んだ活動の雑多性」に明晰性がもたらされるのは、1914年以降の先駆的近代運動の時期であるとする。また、近代運動をめぐる議論の中で用いられた言葉を12（反細分化、社会倫理、真実、総合芸術、技術、機能、進歩、反歴史主義、抽象性、国際主義/普遍性、意識変革、神学）抽出して近代運動の理念的特徴としている。パウルが用いていたいまだ実体のない「真実」という言葉は、この議論の深まりの中では、「オブジェクトの構造的、空間的正直さ」を意味することになり、その文脈の中では、いかなる種類の装飾も偽装であり虚偽ということになる。
8. Gustav Peichl: Ansichten zur Architektur. In: *Wien. Kunst und Architektur*. Hrsg. von Rolf Toman. Köln 1999, S. 8.
9. 帝都ウィーンにおける階級と建築様式の関係性についてショースキーは以下のようにまとめる。「1857年の勅令から十年の間に、政治的発展は新絶対主義体制を立憲王国に変えていた。（中略）その結果、リングシュトラッセ計画の中身と意味とが変化して、自由主義的平和の諸価値を表現する一連の公共建築物を打ち立てたいという新支配階級の意志に副うものとなった。（中略）政治的变化の結果として、旧都心とリング地域とのコントラストは拡大せざるを得なかった。都心を建築の点で支配したのは第一身分と第二身分のシンボルであった。皇帝の館であるバロックの王宮、貴族優美な大邸宅、聖シュテファンのゴシックの伽藍、および狭い街路を通じて散らばっている数多の小教会がこれである。新しい（ママ）リングシュトラッセの開発では、第三身分が皇帝の権力に対する立憲的な法の勝利を、宗教的信仰に対する世俗的文化の勝利を、建築で顕えたのだ。」カール・ショースキー『世紀末ウィーン 一政治と文化一』安井琢磨訳、岩波書店、1989年、51-52ページ。
10. 田口晃『ウィーン 都市の近代』岩波書店、2008年、66ページ。
11. 今日、ウィーン分離派の意義はークリムトの絵画（「哲学」）は、1900年のパリ万博で金賞を獲るなど、その作品はヨーロッパ水準に達していたといわれるが―他国においてそれぞれの「現代的なもの」を追求する先進的な芸術家や作品をウィーンに紹介した

- 点にあったと考えられている。Vgl. Daniele Baroni, Antonio D'Auria: *Josef Hoffmann und die Werkstätte*. Stuttgart 1984, S. 17.
12. Bertha Zuckerkanl: *Österreich intim. Erinnerungen 1892-1942*. Wien 2013, S. 45.
13. Josef Hoffmann: Das Arbeitsprogramm der Wiener Werkstätte. In: *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890-1910*. a. a. O., S. 554.
14. Josef Hoffmann: a. a. O., S. 557f.
15. Ebd., S. 556.
16. Ebd.
17. Ebd., S. 558.
18. ホフマンは「政治的なことは政治家に任せた方が良い」と語る。ウィーン工房では、デザイナーと職人の間に序列をつけず、職人はみなモノグラムをもち自分の製品に刻印を許されていたが、アート・アンド・クラフツ運動の内包していた社会問題への関心までは共有していなかった。ホフマンがマッキントッシュのデザインを受け入れたのは、マッキントッシュらいわゆるグラスゴー派が、ホフマンらと同じく社会問題に対して関心が希薄だったから、という指摘がある。Vgl. Jane Kallir: *Viennese Design and Wiener Werkstätte*. New York 1986, S. 21.
19. 田所辰之助「ヘルマン・ムテジウスとドイツの工芸学校改革—プロイセン産業局の創設とその施策をめぐって—」デザイン史フォーラム編(藤田治彦編集責任)『近代工芸運動とデザイン史』思文閣出版, 2008年所収, 164ページ参照。
20. 天貝義教「オーストリアの近代工芸運動」前掲書 179-180ページ参照。
21. 同上書, 185ページ。
22. August Sarnitz: *Josef Hoffmann 1870-1956. Im Universum der Schönheit*. Köln 2007, S. 25.
23. マッキントッシュについては1897年に *The Studio* が, 1899年には *Dekorative Kunst* が紹介ページを割いているが, 作品そのものが大陸で本格的に紹介されたのは第8回ウィーン分離派展がはじめてだった。国外ですぐさま反応するのが, 来たるべき未来のデザインは, 歴史主義様式でもなければユージュンティールでもなく, 極力装飾が排除された即物的なものにならないと考えるバリ在住の芸術批評家ユーリウス・マイアー＝グレーフェ, ドイツの建築家ヘルマン・ムテジウス(1861-1927)である。
24. Lisli Topp: *Architecture and truth in Fin-de-Siècle Vienna*. New York 2004, pp.68-69.
25. Gabriele Fahr-Becker: *Wiener Werkstätte 1930-1932*. Hrsg. von Angelika Taschen. Köln 1994, S. 21.
26. Gabriele Fahr-Becker: a. a. O., S. 23.
27. Peter Noever, Rudolf Greiner, Rainald Franz, Elisabeth Schmuttermeier: *Josef Hoffmann. Ein unaufhörlicher Prozess. Entwürfe vom Jugendstil zur Moderne*. 2010 München, S. 131.
28. レズリー・トップは, 「分離派の建築が(部分的に)ロマン主義的感覚において「真実」で, 象徴的な価値を饒舌に布告し, 情緒に用心深く作用するなら, サナトリウム・ブルカースドルフは, 要するに, ニュートラルな合理的な機械として提示されたのである」と述べる。Vgl. Leslie Topp: *Architecture and truth in Fin-de-Siècle Vienna*. a. a. O., pp. 95. 「真実」という言葉については, 注の7参照。サナトリウム・ブルカースドルフには世紀末ウィーンを代表する作家のアルトゥール・シュニッツラーやフーゴ・フォン・ホーフマンスタール, 作曲家グスタフ・マーラーやアーノルト・シェーンベルクらが足繁く通った。
- 1926年, ヨーゼフ・ホフマンの意思に反し, 部屋不足解消のため増築されて平屋根が姿を消し, 壁もレンガ色に塗装される。
- その後, 元の形に復元されるのは1991年である。http://www.purkersdorf-online.at/kultur/sanatorium.php3
最終閲覧日 2018年8月25日
29. Elisabeth Schmuttermeier: Josef Hoffmann und die Wiener Werkstätte. In: *Josef Hoffmann. Ein unaufhörlicher Prozess. Entwürfe vom Jugendstil zur Moderne*. a. a. O., S. 125.
30. Ebd.
31. August Sarnitz: *Josef Hoffmann 1870-1956*. a. a. O., S. 61.
32. Antonio D'Auria: a. a. O., S. 66.
33. 天貝義教, 前掲書, 185ページ。スカラの方針に対して, オーストリア帝国芸術産業博物館は, 1901年にビーダーマイアー様式の回顧展を開き, 大成功を収めている。ホフマンはそこでは「ビーダーマイアー様式の孫」, ビーダーマイアー様式はすでに国際的現代性を持つ様式であったと紹介されている。スカラのイギリス様式撰取の方針に対する, これは博物館側の態度表明であった。
34. Roman Sandgruber: *Traumzeit für Millionär. Die 929 Reichsten Wienerinnen und Wiener im Jahr 1910*. Wien, Graz, Klagenfurt 2013, S. 20.
35. 以下, ショースキー前掲書からの引用。「1895年には, 自由派の皆ウィーンそのものが大波に飲み込まれた。(中略) こうしてキリスト教社会派のデマゴグたちによるウィーン統治の十年がはじまったが, この統治はおおよそ古典的自由主義にとって忌まわしい一切のもの, 反ユダヤ主義, カトリック教権主義および都市社会主義の結合だった。」22ページ。
- 「ウィーンのブルジョワたちがはじめは貴族への代用品として芸術の殿堂を支援したとすれば, 終りには彼等は, ますますおどましくなる政治的現実という不快な世界からの避難所を, 隠れ家を, この殿堂の中に見出したのだ。」25ページ。
36. Elana Shapira: Modernism and jewish identity in early twentieth-century vienna. Fritz Waerndorfer and his house for an art lovers. In: *Studies in the Decorative Arts*. Vol. 13, No. 2. S. 53.
37. Peter Vergo: The Vanished Frieze. In: *Ein moderner Nachmittag*. Wien Köln Weimar 2000, S. 22.
38. Adolf Loos: a. a. O., S. 268.
39. August Sarnitz: *Adolf Loos 1870-1933. Architekt, Kulturkritiker, Dandy*. Köln 2007, S. 9.
40. Vgl. Ursula Prokop: *Zum jüdischen Erbe in der Wiener Architektur*. Wien Köln Weimar 2016, S. 249. プロコップによれば, ユダヤ系建築家の発展にとって「フリードリヒ・フォン・シュミットやアドルフ・ロースのような人物の影響もまた強調されなければならない, 二人は偏見なく教師や精神的父親として影響を与え, それによってウィーンの建築シーンにおいて一種の触媒の働きをしたことによって, 圧倒的に反ユダヤ主義的社会のなかで非ユダヤ人として仲介者の機能を果たした。」プロコップは, この研究で, ウィーンにおけるユダヤ系建築家の存在を掘り起こし, 建築史の空白域を埋める作業を行なっている。
41. 工房の仕事は世間の注目を集め, ウィーンに立ち寄りしていたル・コルビュジエも内装の正確なスケッチを残している。ヴェルンドルファーは, パーテンダーをアメリカから呼び, コックをパリから呼んだ。Vgl. August Sarnitz: *Adolf Loos 1870-1933*. a. a. O., S. 66f.
42. Vgl. Ludwig Hevesi: *Altkunst - Neukunst: Wien 1894-1908*. Wien 1909, S. 311.
43. Paulus Rainer: Eine Chronologie der Wiener Werkstätte. In: *Der Preis der Schönheit. 100 Jahre Wiener Werkstätte*. Hrsg. von Peter Noever. Wien 2003, S. 163.
44. 「アドルフ・ロースの伝説的な講演「装飾と犯罪」は「クンストシャウ」に対するリアクションとしても読むことができる。」

そこで「ヨーゼフ・ホフマンに真っ向から対立して、ロースは、歴史的根拠づけられない、手工から生み出されたあらゆる装飾の追放を主張し、「現代的装飾」の模索に反対の意を表明する」のである。Vgl. Peter Noever, Rudolf Greiner, Rainald Franz, Elisabeth Schmuttermeier: a. a. O., S. 133.

45. アドルフ・ロース『にもかかわらず』加藤淳訳、みすず書房、2015年、309ページ参照。彼の「人として、一方では芸術的なアヴァンギャルドを擁護し、一方では建築家として、古典主義の伝統的価値をも強調する」態度は人々を困惑させる。この「急進的な刷新と伝統考量の態度」を「批判的約束主義」と定式化し、建築史家スタンフォード・アンデルソンはロースのことを「特別風変わりな思考を持ったモデルネの準備者」と評している。Vgl. August Sarnitz: *Adolf Loos 1870-1933*. a. a. O., S. 9.

46. Adolf Loos: a. a. O., S. 336f. 引用文中のアメリカ礼賛の言葉は唐突だが、ロースの機能主義を考える上ではキーワードとなる。ロースは、ホフマンと同じモラヴィア（メーレン）地方の出身で、ドイツ語圏の職業訓練学校および大学で建築を学んだが、そのあと叔父のいるアメリカのフィラデルフィアで3年ほど生活、出国時帰国時にイギリスを経由している。この経験が彼の建築家としての方向性に影響を与えた。Vgl. August Sarnitz: *Josef Hoffmann 1870-1956*. a. a. O., S. 14.

47. Adolf Loos: a. a. O., S. 366.

48. Paulus Rainer: a. a. O., S. 227.

49. Vgl. Daniele Baroni, Antonio D'Auria: a. a. O., S. 29.

50. August Sarnitz: *Josef Hoffmann 1870-1956*. a. a. O., S. 10f.

51. Ebd., S. 25.

52. Adolf Loos: a. a. O., S. 338.

*本研究はJSPS 科研費16K02541の助成を受けたものです。

Adolf Loos's Criticism of Ornament and the Wiener Werkstätte

Kinuko TAKAI

In the last quarter of nineteenth-century Vienna the word “modern” was used in various ways, meaning “new,” “another,” or even “truthful.” In 1908, architect Adolf Loos gave a lecture, “Ornament and Crime,” and criticized Wiener Werkstätte. For Loos, who knew the social and cultural trends in Britain and the United States, “modern” meant “functional”, and the ornaments that were used on the products of Wiener Werkstätte is for him only a camouflage that obscures the truth.

On the other hand, Wiener Werkstätte was a private company funded by the bourgeois class of Vienna. The work of Wiener Werkstätte continues to be an self-expression of this class, which was developing in accordance with the spirit of liberalism.

For Joseph Hoffmann, the founder of Wiener Werkstätte, as well as Loos, “modern” meant “functional”, but Wiener Werkstätte gives priority to the customer’s desire. The bourgeois group, which contributed to the development of Vienna, was basically faithful to the tradition of Baroque cities. In consequence, the products of Wiener Werkstätte are elegant, and full of longing for the aristocracy.

Loos’s criticism of the ornaments that anticipate the modern movement and becomes mainstream after the First World War seems indeed self-serving, but in order to prosper here in the imperial city, Vienna, Wiener Werkstätte had to create products which were “not functional” but “art-oriented”, hence “Viennese” products.

Keywords : Adolf Loos, Josef Hoffmann, Wiener Werkstätte, fin de siècle, modern