

埼玉大学大学院文化科学研究科博士後期課程

学位論文

「ウィーン工房」研究

——工芸改革運動からブランド企業誕生に至る
オーストリア近代デザイン運動の変遷——

角山 朋子

2016 年 3 月

埼玉大学大学院文化科学研究科博士後期課程

学位論文

「ウィーン工房」研究
——工芸改革運動からブランド企業誕生に至る
オーストリア近代デザイン運動の変遷——

角山 朋子

主指導教員 井口 壽乃

副指導教員 伊藤 博明

副指導教員 外山 紀久子

2016 年 3 月

「ウィーン工房」研究
工芸改革運動からブランド企業誕生に至るオーストリア近代デザイン運動の変遷
目 次

【序論】

1. 研究の目的と背景	
1.1. 研究目的	1
1.2. 研究背景	2
2. 研究の意義	3
3. 先行研究の問題点	
3.1. ウィーン工房研究	4
3.2. オーストリア工作連盟研究	6
3.3. 「世紀末ウィーン」後の研究	7
3.4. 日本におけるオーストリア・デザイン史研究	7
3.5. 先行研究の課題	8
4. 研究の方法、構成	
4.1. 研究の方法	9
4.2. 考察対象	
4.2.1. 用語について	9
4.2.2. 考察対象	10
4.3. 研究の構成	13

【本論】

1. オーストリア近代デザイン運動の胎動	
1.1. 英国アーツ・アンド・クラフツ運動：20世紀初頭までの変遷	16
1.2. ウィーンへのアーツ・アンド・クラフツ運動の伝播	
1.2.1. ヨーロッパ大陸の装飾芸術運動：アール・ヌーヴォー、ユーゲントシュティール	24
1.2.2. ウィーンにおける諸外国の動向の欠落	26
1.2.3. アルトウール・スカラによるイギリス工芸の導入	28
1.2.4. ウィーン美術工芸協会の反発	32
1.3. 第一期デザイン改革：アイテルベルガーと帝国立オーストリア芸術産業博物館	
1.3.1. ハプスブルク君主国の工業化と経済成長	36
1.3.2. アイテルベルガーによる芸術産業博物館設立の献言	38

1. 3. 3.	帝国立オーストリア芸術産業博物館の開館	40
1. 4.	第二期デザイン改革：ウィーン分離派による芸術刷新	
1. 4. 1.	「7人クラブ」：近代芸術運動の萌芽	48
1. 4. 2.	ウィーン造形芸術家協会の内部抗争：ウィーン分離派結成の経緯	51
1. 4. 3.	ウィーン分離派の芸術理念	56
1. 4. 4.	「一つのオーストリア」を目指して	59
2.	ウィーン工房誕生の布石：ウィーン分離派によるクンストゲヴェルベシューレ改革	67
2. 1.	1900年以前のクンストゲヴェルベシューレにおける工芸教育の変遷	
2. 1. 1.	1867年制定の学校規則	68
2. 1. 2.	1872年の改定版学校規程及び教育計画：予備課程の強化	69
2. 1. 3.	1877年の再改定版学校規程及び教育計画：芸術教育の重視	71
2. 1. 4.	1888年の改定版学校規則：模写と様式学習の継続	73
2. 2.	芸術産業博物館の近代化：クンストゲヴェルベシューレ改革の素地	
2. 2. 1.	スカラとウィーン美術工芸協会の主導権争い	75
2. 2. 2.	1898年制定の芸術産業博物館規約：創造的工芸家の養成	76
2. 2. 3.	文化教育省の文化政策：「芸術評議会」の開設	78
2. 2. 4.	博物館理事会でのオットー・ヴァグナーの学校改革に関わる提言	79
2. 2. 5.	スカラの現実的構想	82
2. 3.	ウィーン分離派によるクンストゲヴェルベシューレ改革	
2. 3. 1.	教師陣の交替	85
2. 3. 2.	授業の課題と改善	86
3.	ウィーン工房の設立構想とその初期理念：1900-1906年	
3. 1.	設立までの出来事	
3. 1. 1.	ヘルマン・パールによる「芸術と工芸を結ぶ組織」の提案	89
3. 1. 2.	第8回ウィーン分離派展（1900）の成果	
3. 1. 2. 1.	幾何学的ユーゲントシュティールの確立と成功	90
3. 1. 2. 2.	アシュビーとギルド・オブ・ハンディクラフトからの影響	94

3.1.2.3.	マッキントッシュとの関係	96
3.1.3.	設立前年の動き：ヴェルンドルファーの貢献	99
3.2.	組織形態	
3.2.1.	1903 年 5 月の設立規約、登記簿登録、及び最初の営業許可書	104
3.2.2.	『ウィーン工房作業綱領』（1905）に書かれた理念と理想	105
3.2.3.	「協同組合」という選択	108
3.3.	幾何学的ユーゲントシュティール	
3.3.1.	装飾の抑制	112
3.3.2.	ビーダーマイヤー	115
3.3.3.	高級工芸品としてのウィーン工房製品	116
4.	理想と経営のはざまで：1907 年以降のウィーン工房の企業化とデザイン特性の変化	
4.1.	ウィーン工房の経営体質（1903-1932）	
4.1.1.	アーツ・アンド・クラフツ運動と経済性：イギリス、ドイツにおける実践	118
4.1.2.	資金提供者兼経営責任者の変遷	120
4.1.3.	企業形態の変遷	
4.1.3.1.	子会社、合名会社の設立	121
4.1.3.2.	「有限会社ウィーン工房」への移行（1914）：有限会社化とヴェルンドルファーの離脱	122
4.1.3.3.	庇護から合理化へ（1914-1932）：プリマヴェーシ、グノーマンの経営時代	125
4.2.	1907 年の経営危機とモーザーの離脱	
4.2.1.	ヴェルンドルファーへの資金依存	128
4.2.2.	ディータ・モーザーへの援助要請をめぐるモーザーとヴェルンドルファーの対立	130
4.2.3.	モーザーの主張	
4.2.3.1.	個人資産に依拠する経営への批判	132
4.2.3.2.	方針転換の提言	132
4.2.3.3.	顧客側の問題	133
4.2.3.4.	ホフマンとの関係	134
4.3.	1907 年の大転換：デザインにみる経営戦略	
4.3.1.	中心デザイナーの変化：ホフマン＝モーザー体制から複数メンバーの活躍へ	135

4.3.2.	新たなデザイン様式：装飾の復活	
4.3.2.1.	背景	137
4.3.2.2.	金属工芸	139
4.3.2.3.	グラフィック作品	141
4.3.3.	事業の拡大	
4.3.3.1.	販売店、支店	142
4.3.3.2.	外部企業との連携：製陶会社「ウィーン陶器」	145
4.3.3.3.	「キャバレー・フレーダーマウス」(1907)：新設部門への活力	146
5.	「ウィーン工房」のブランド確立へ：帝都の美術工芸を担う	
5.1.	ウィーン分離派の決裂(1905)：芸術様式と商業性をめぐる立場の相違	
5.1.1.	クリムト・グループの離脱	150
5.1.2.	対立要因：ギャラリー・ミートケ、ウィーン工房への批判	152
5.1.3.	妥協案の頓挫とクリムト・グループの声明	153
5.2.	〈クンストシャウ 1908〉にみる「総合芸術」の新たな展開	
5.2.1.	展覧会の構想	155
5.2.2.	公的支援の獲得	157
5.2.3.	希薄な政治性	158
5.2.4.	ウィーン工房展示室に現れた商業的要素	
5.2.4.1.	展覧会の会場構成	161
5.2.4.2.	クリムトの作品販売意欲	163
5.2.4.3.	ウィーン工房展示室	165
5.3.	「国家的理由から」：オーストリア工作連盟の設立(1912)	
5.3.1.	ウィーンの産業振興部局：工作連盟以前の産業促進組織	170
5.3.2.	ドイツ工作連盟(1907)への参加	171
5.3.3.	オーストリア・グループの独立	
5.3.3.1.	活動概要	174
5.3.3.2.	多民族国家のアイデンティティ	175
5.3.3.3.	春季オーストリア工芸展(1912)にみるオーストリア工芸の多様性	178
5.3.3.4.	大規模な出発	181

5.4.	「ウィーンらしさ」への立脚：1910年代前半の産業活性化の理想と実態	
5.4.1.	オーストリア工作連盟の活動目的・地域	184
5.4.2.	国民経済への視点	185
5.4.3.	理想からの乖離	187
5.4.4.	アドルフ・ロースの工作連盟批判	190
5.5.	オーストリアのアイデンティティとは：ケルンでの工作連盟展（1914）	
5.5.1.	オーストリア・グループの団結	193
5.5.2.	オーストリア・パヴィリオンの独自性	
5.5.2.1.	一般展示室、ウィーン工房展示室：オーストリアの装飾文化の披露	195
5.5.2.2.	オーストリア・パヴィリオンの建築的特徴	197
5.5.3.	オーストリア・パヴィリオンの成果	199
6.	第一次世界大戦下のウィーン工房：女性メンバーの躍進と国家協力	
6.1.	「芸術家工房」（1916）における美的工芸品製作	
6.1.1.	工作連盟運動の失速：ウィーン工房の主導的立場の継続	201
6.1.2.	「芸術家工房」開設：低迷する生産と経営の救済策	202
6.1.3.	芸術家工房の主要女性メンバー	
6.1.3.1.	フェリーツェ・リックス	205
6.1.3.2.	マリア・リカルツ	208
6.1.3.3.	マティルデ・フレーグル	209
6.1.3.4.	ヒルデ・イエッサー	210
6.1.4.	陶器作品の新傾向	211
6.2.	モード領域の成長：テキスタイル部門、モード部門での女性メンバーの活動	
6.2.1.	1900年代のテキスタイル生産	214
6.2.2.	1910年代の女性メンバーによるテキスタイルデザインとポール・ポワレへの影響	215
6.2.3.	モード部門の女性メンバーの製作領域、作風	
6.2.3.1.	マリア・リカルツによるモード画	219
6.2.3.2.	戦時下のモード画集：『モード・ウィーン』（1914-1915）、『婦人の生活』（1916）	221
6.3.	女性デザイナー養成拠点：ホフマンとチゼックによるデザイン教育の意義	
6.3.1.	応用芸術教育と女性	224
6.3.2.	ヨーゼフ・ホフマンの建築専門クラス：多領域の工芸制作の実践	

.....	225
6.3.3. フランツ・チゼックの装飾形態学クラス：「感覚のリズム化の訓練」	
6.3.3.1. 女性メンバーの作風とペッヒエ、ホフマンの作風の関 係	228
6.3.3.2. チゼックの独自性と世紀転換期デザイン教育の継承	229
6.3.3.3. 教育成果：自由な感性の発露	231
6.4. 国家協力と経営努力	
6.4.1. 中立国での販売促進活動	234
6.4.2. 「オーストリア的」工芸における民族的表現の欠如	237
6.4.3. ウィーン工房側の利点	239
7. 1920年代から終焉まで：装飾的デザインと変貌する国家、社会との距離	
7.1. 新共和国のデザインの方向性をめぐる混乱と対立	
7.1.1. オーストリア工作連盟の再出発：工芸活動の継続	241
7.1.2. 〈クンスト Schau 1920〉展の審美的世界	242
7.1.3. ホフマンとウィーン工房のオーストリア工作連盟脱退	247
7.2. 終戦直後のウィーン工房再建過程：ドイツへの接近と企業性格の強化	250
7.3. 現代産業装飾芸術国際博覧会（1925）への参加	
7.3.1. パリの「アール・デコ」	254
7.3.2. オーストリアの出展作品	
7.3.2.1. オーストリア・パヴィリオン	255
7.3.2.2. グラン・パレ	257
7.3.3. ホフマンとウィーン工房に対する批判	
7.3.3.1. ウィーン工房の展示状況	258
7.3.3.2. 商業面、芸術面での不首尾	259
7.3.4. 博覧会に見るオーストリアのアール・デコの特徴とウィーン工房の出 展意義	262
7.4. ブランド・イメージとしての装飾	
7.4.1. 1926年移行の提携企業の拡大：統一的企業イメージの必要性	264
7.4.2. 装飾的デザインに対する批判の高まり	265
7.4.3. 根本的な議論の不在	268

7.5.	最後の5年間：芸術性の維持と経営合理化	
7.5.1.	ウィーン工房設立25周年（1928）	271
7.5.2.	1928-1929年の経營業績の回復	
7.5.2.1.	組織の中央集権化	273
7.5.2.2.	外国企業及び外国市場の重要性	274
7.5.3.	ウィーン工房の終焉	276

【結論】

1.	オーストリア近代デザイン運動の基盤：産業・芸術・国家の近代化	278
2.	デザイン企業への転換：デザインの商品価値	280
3.	近代デザイン運動団体のブランドへの変容	281
4.	ウィーン工房と「装飾」	283
5.	ウィーン工房のデザイン史上の意義と今日性	283

【資料編】

図版

図版出典

年表

文献目録

序論

1. 研究の目的と背景

1.1. 研究目的

本研究は、1890 年代から 1930 年代までのオーストリア近代デザイン史研究であり、1903 年にウィーンに設立された「ウィーン工房」(Wiener Werkstätte, 1903-1932) の近代デザイン史上の意義の解明を目的とする

本研究の主要対象であるウィーン工房は、設立から 1914 年までは「ウィーン工房、ウィーンの美術工芸家の生産協同組合、登録無限責任協同組合」(Wiener Werkstätte, Produktivgenossenschaft von Kunsthandwerkern in Wien, registrierte Genossenschaft mit unbeschränkter Haftung)、1914 年以降は「有限会社ウィーン工房、美術工芸のための生産協同組合」(Betriebsgesellschaft m. b. H. der Wiener Werkstätte Produktivgenossenschaft für Gegenstände des Kunstgewerbes) を正式名称とした。双方に「美術工芸家」(Kunsthandwerker)、「美術工芸」(Kunstgewerbe) という言葉が用いられているように、ウィーン工房で生産された美的日用品は工芸作品のような感性的な仕上がりであった。

他方で、最終工程は人の手で行われたものの、ガラス製品、陶器製品は委託先の工場で複製生産された。絵葉書、ポスター、蔵書票等のグラフィックデザイン、及び壁紙、布地、織物等のテキスタイルデザインも機械による複製を前提としている。このようなウィーン工房の造形活動は工芸の枠に留まるものではなく、メンバーは生産品を通じて市場や経済の問題にも対峙した。また、文化・政治・経済界の多様な人脈とつながっていたウィーン工房関係者は、モノを通じて新たな生活様式と社会環境を形成する、いわば「ソーシャル・デザイン」の担い手であった。ウィーン工房の概要について、本論に入る前に序論 4 節で後述する。

以上の点から、ウィーン工房の造形活動は、芸術、技術、政治、経済、近代化の問題に関わる 20 世紀の近代デザイン運動の一環であったが、従来デザイン史研究の対象とされることが少なく、後述のように本格的な先行研究は少ない。本研究はウィーン工房の活動意義を検証するにあたり、工芸史ないし美術史の枠組みではなく、オーストリア・デザイン史として国際デザイン史の枠組みで論じる。

今日のデザイン史研究は、国家や地域を横断した社会的・文化的デザインに関わる歴史の実証研究に舵をきり、特に中東欧デザイン史の領域においてその動向は顕著である。本研究は、こうしたモノの背後の歴史性、社会性に着目する研究的視座から、20 世紀初頭の中東欧文化圏の中心であったハプスブルク君主国首都ウィーンの近代デザイン運動を、その主要な担い手であったウィーン工房を中心に分析するものである。

1.2. 研究背景

近代的なデザイン概念が成立する 19 世紀後半から 20 世紀初頭を歴史的考察対象とするデザイン史研究は、従来、日常の生活世界との密接な結びつきの中で構想され生み出された多様な制作品を考察の中心に据えてきた。そして、それらに認められる様式的特性や機能上の問題を重視し、組織、制度、担い手、メディア、テクノロジーとの関連から検討を加えてきた。その結果この領域で、19 世紀の英国工芸改革運動、アール・ヌーヴォー、20 世紀のバウハウス、ロシア・アヴァンギャルド、日本の民芸運動等に関する研究が蓄積されている。

一方、20 世紀末に東西対立の世界構造が崩壊し、体制が再編された直後から、従来とは異なる関心と方法論へと意識的に転換する近代デザイン史学の試みが顕著になる。1992 年に発表されたデイビッド・クラウリーによるポーランド近代デザイン史研究 *National Style and Nation-state: Design in Poland from the vernacular revival to the international style* (1992)¹ は、その好例である。この新たな研究動向において重要なのは、近代デザイン問題を制作品の様式や機能の水準においてではなく、いわばソーシャル・デザインと呼べる水準において解明する視点を明確化している点である。すなわちこの研究的視座は、デザインするという行為、ならびにデザインされたモノが人々に及ぼす作用に着目し、デザインを社会、共同体、文化構造そのものの変革の試みと捉えて研究する立場である。

クラウリーの研究が、中東欧地域における文化表象の構造を西欧文化との連関性において洞察する視座へと再考を促して以来、中東欧近代デザイン史に関しては、デザインが政治的かつ社会的に果たした重要性に関する検証が続いている。ドイツ・フンボルト大学美術史研究所主催の若手美術史研究者国際フォーラム「中東欧の美術史」(2015 年 4 月) にも、20 世紀の東西問題を依然として自らに引き受け続ける稀有な都市ベルリンでの取り組みとして、同様の関心は顕著である。

今日、人文学研究の領域において中東欧の近代が議論される背景には、東西の対立構造崩壊後の世界において、国や地域を横断する諸問題を再考、再構築する要請が見て取れる。デザイン史研究は、もはや個々の制作品の水準にとどまらず、それらが生み出された社会的・文化的背景を含めたデザインの歴史という文脈で展開している。本研究は、こうした研究動向を下記で述べるように検証の遅れているオーストリア・デザイン

¹ David Crowley, *National Style and Nation-state: Design in Poland from the vernacular revival to the international style*, Manchester University Press, 1992. (デイビッド・クラウリー『ポーランドの建築・デザイン史：工芸復興からモダニズムへ』井口壽乃・菅靖子訳、彩流社、2006 年)

史研究に適用するものである。

2. 研究の意義

従来ドイツ語圏の近代デザイン史はバウハウスに代表される合理主義的デザイン研究を主流とする一方、オーストリアに関しては「世紀末ウィーン」の芸術・文化研究に留まっていた。本研究ではウィーン工房のデザイン活動に見られる今日的な「イメージ」、「ブランド」、「消費」といった要素に着眼し、バウハウスに代表される理知的なモダン・デザインとは異なる、企業が主導的地位にあったウィーンの近代デザインの実践の意義の実証的考察を試みる。後述の先行研究の問題と今日的観点に基づく近代デザイン史再考が、本研究の特色であり独創的な点である。

オーストリアの動向は旧ハプスブルク領である中東欧の歴史的、文化的事象を解明する上で極めて重要であり、今日の中欧デザイン史研究の進展状況からウィーンの近代デザイン運動の実態と意義の究明は急務である。また、ウィーンの近代デザインはわが国の近代建築・デザイン運動にも影響を及ぼしたことが知られている。本研究は、20世紀世界史の決定的な伏線となったハプスブルク君主国の近代化再考、特にこれまで研究が手薄であった君主国解体後のオーストリアの社会的、文化的位相の変化の解明につながり、隣接学問の諸領域に関わる学問的意義がある。

本研究は、今後のオーストリア・デザイン史研究の緒となり、中欧の文化構造の解明に寄与するばかりでなく、21世紀のグローバリズムの時代における国家、地域の文化構築に新たな視座を提供する。さらに、日本、中国、韓国、台湾などのアジア諸国の近代化の諸問題を、ナショナリズム、消費、文化越境の視点からデザイン表象の議論へと拡大できると考える。この点において、デザイン史研究の将来的展望が大いにある。

3. 先行研究の問題点

デザイン史研究の新たな動向と従来のデザイン史研究の蓄積を視野に入れ、明らかに未解明なのが、歴史的に中東欧文化圏の核であったオーストリアの近代デザインと政治・社会の関係性に対する観点である。とりわけ、下記で示すように、近代デザインの展開を担ったデザイン団体・芸術家の個別の取り組みに関する一次資料レベルでの歴史的な実証研究と、その成果を近代社会・文化・政治論的文脈に接続させ、それらを複合的に検証する視座が欠如している。

3.1. ウィーン工房研究

ウィーン工房を対象とする研究は、1960年代以降、主にウィーンの研究者たちによって行われてきた。1967年に国立オーストリア応用芸術博物館（MAK）での回顧展〈ウィーン工房：1903年から1932年の近代美術工芸〉（*Wiener Werkstätte: Modernes Kunsthandwerk von 1903 bis 1932*）は、解散後忘れ去られたウィーン工房を再評価する初の試みであった。同博物館の前身は、ハプスブルク君主国の近代デザイン改革の黎明期に設立され、以来、同国の近代デザイン運動の進展に深く関与した帝国立オーストリア芸術産業博物館（k.k. Österreichisches Museum für Kunst und Industrie）である。1932年に解散後、ウィーン工房の在庫品は競売にかけられ、それらの多くは芸術産業博物館に買い取られた。そのため現在も応用芸術博物館には、ウィーン工房の作品、下絵、商品見本帳、文書資料から成る最大のウィーン工房アーカイヴが保管されている。

1967年の展覧会は、「近代」のフォルムの根幹をウィーン工房の先駆的なデザインに求める内容であった。世紀転換期の複雑な社会や芸術環境との関連はほぼ触れられておらず、むしろ1960年代という展覧会開催当時の時代的視点が投影された。同展カタログはウィーン工房の作品、及び活動史を編纂した初の文献となったが、内容は図版中心であった²。同展において文化史的考察が不十分であり、とりわけ芸術家たちの社会変革の意図や近代社会への対抗面に関する考察が不足したことへの反省は、後述の同博物館での2003年の大回顧展の構成に反映された³。

1983年のウィーンの美術史家ヴェルナー・シュヴァイガーによる *Wiener Werkstätte. Kunst und Handwerk 1903-1932* [ウィーン工房：芸術と手工芸 1903-1932] (1983)⁴は、豊

² Wilhelm Mrazek, *Die Wiener Werkstätte: Modernes Kunsthandwerk von 1903 bis 1932*, Wien 1967.

³ Christian Witt-Döring, *Erbe Verpflichtet zum 100. Gründungsjahr der Wiener Werkstätte*, in: Peter Noever (Hg.), *Der Preis der Schönheit: 100 Jahre Wiener Werkstätte*, Ostfildern-Ruit 2003, S. 10.

⁴ Werner J. Schweiger, *Wiener Werkstätte. Kunst und Handwerk 1903-1932*, Wien 1982.

富な一次資料に基づく初の本格的なウィーン工房研究となった。同研究は、個人アーカイヴを含む希少な史料を用いて通史、主な領域別の活動成果、詳細なメンバー略歴を記述した基礎研究として重要である。しかし、シュヴァイガーは当時の文化エリートたちの人的関係に基づく活動史を明らかにすることに成功しているが、美術史的、歴史的観点が希薄である。

1980年代後半から1990年代にかけて、ウィーン工房周辺の発掘が進行した。建築史家エドゥアルト・ゼクラーによるヨーゼフ・ホフマン研究の大著 *Josef Hoffmann. Das architektonische Werk. Monographie und Werkverzeichnis* [ヨーゼフ・ホフマン：建築作品、論文、作品目録] (1982)⁵、美術史家ゴットフリート・フリードル編纂によるクンストゲヴェルベシュレー研究 *Kunst und Lehre am Beginn der Moderne, Die Wiener Kunstgewerbeschule 1867-1919* [近代の始まりにおける芸術と教育：ウィーン・クンストゲヴェルベシュレー 1867-1919] (1986)⁶、MAK 主任キュレーターのアンゲラ・フェルカーによるウィーン工房製テキスタイル研究 *Die Stoffe der Wiener Werkstätte 1910-1932* [ウィーン工房のテキスタイル 1910-1932] (1994)⁷、及びデザイン教育⁸、フェミニズム的視点から論じた博士論文⁹を通じ、メンバーの多面的な活動が徐々に明らかにされた。

MAK での大規模な 100 周年記念回顧展と基礎資料を網羅した図録 *Der Preis der Schönheit: 100 Jahre Wiener Werkstätte* [美の価格：ウィーン工房 100 年] (2003)¹⁰は、2000 年代以降、設立 100 周年を機にウィーンを中心に進展したウィーン工房研究の端緒となった。展覧会に先立ち、MAK は主要メンバーのダゴベルト・ペッヒエ研究 *Die Überwindung der Utilität: Dagobert Peche und die Wiener Werkstätte* [有用性を超えて：ダゴベルト・ペッヒエとウィーン工房] (1999)¹¹にて、ウィーン工房の装飾的デザインをポスト・モダニズム芸術に通底する感覚的造形性の点から再評価している。他方、美術史家ヘルタ・ナイスの *100 Jahre Wiener Werkstätte: Mythos und ökonomische Realität* [ウィー

⁵ Eduard F. Sekler, *Josef Hoffmann. Das architektonische Werk. Monographie und Werkverzeichnis*, Salzburg/ Wien 1982.

⁶ Gottfried Fliedl, *Kunst und Lehre am Beginn der Moderne, Die Wiener Kunstgewerbeschule 1867-1919*, Salzburg/ Wien 1986.

⁷ Angela Völker, *Die Stoffe der Wiener Werkstätte 1910-1932*, Wien 1990.

⁸ Ingrid Maier, *Die Lehrtätigkeit Josef Hoffmann und seine Schüler in der Kunstgewerbeschule Wien von 1898-1914*, Diss. Wien 1988.

⁹ Elisabeth J. Michitsch, *Frauen-Kunst-Kunsth Handwerk: Die Künstlerinnen in der Wiener Werkstätte*, Dipl., Wien 1993.

¹⁰ Peter Noever (Hg.), *Der Preis der Schönheit: 100 Jahre Wiener Werkstätte*, Ostfildern-Ruit 2003.

¹¹ Peter Noever (Hg.), *Die Überwindung der Utilität: Dagobert Peche und die Wiener Werkstätte*, Ostfildern 1998.

ン工房 100 年：神話と経済的真相] (2003) ¹²は、初の経済的観点からの実証的研究であり、法的形態や総会記録から企業体としてのウィーン工房の活動実態の解明を試みた。しかし、MAK とナイスの研究は史料の発掘に留まっている。

美術史研究の拡大に伴い、2000 年代後半にはウィーン市内でウィーン工房の作品、プロジェクトに関わる展覧会が相次ぎ、ウィーン演劇博物館にて〈キャバレー・フレードマウス〉展 (2007)、ベルヴェデーレ宮殿にて〈クンストシャウ〉展 (2008)、ウィーン博物館にてウィーン工房宝飾品展 (2009) が開催された。クリムト生誕 150 周年である 2012 年には、展覧会やアトリエ再建によりクリムト研究が活発化し、*Gustav Klimt/ Josef Hoffmann: Pioniere der Moderne* [クリムトとホフマン：近代の先駆者] (2011) ¹³の刊行等、クリムトと行動を共にしたホフマンとウィーン工房への注目も高まった。

2010 年代に入ってから、MAK が 20 世紀初頭のウィーンの建築、工芸、デザインの変遷を辿った展覧会 *Wien um 1900* [1900 年のウィーン] (2013) と *Wege der Moderne* [近代への道] (2014) を開催している。しかしながら、これらの展覧会の成果は 2000 年代からの継続的研究として重要なが、上述の複合的研究という特性に乏しい。

以上のように、ウィーン工房を特定の角度から論じた研究、メンバー個人を対象とした研究、ならびに展覧会の作品図録を通じて、ウィーン工房の多様な活動実態が明らかになりつつある。しかし、その活動の全貌を体系的に論じ、ウィーン工房を近代デザイン史上に位置づける本格的研究はいまだ行われていない。

3. 2. オーストリア工作連盟研究

ドイツ工作連盟から派生しオーストリアの産業デザイン運動の主体となった「オーストリア工作連盟」(*Österreichischer Werkbund*, 1912-1934) は、ウィーン工房とならぶオーストリア近代デザイン史上の重要機関である。オーストリア工作連盟はドイツ工作連盟と比べ圧倒的に研究の層が浅く、30 年前に発表されたアストリッド・グマイナー、ゴットフリート・ピルホーファーによる *Der Österreichischer Werkbund: Alternative zur klassischen Moderne in Architektur, Raum- und Produktgestaltung* [オーストリア工作連盟：建築・空間造形・プロダクト造形における古典的モデルネのアルタナティヴ] (1985) ¹⁴ が依然として最重要の基礎研究である。同研究は、20 世紀初頭から両大戦間期における

¹² Herta Neiß, *100 Jahre Wiener Werkstätte: Mythos und ökonomische Realität*, Win/ Köln/ Weimar 2004.

¹³ Agnes Husslein-Arco, Alfred Weidinger(Hg.), *Gustav Klimt/ Josef Hoffmann: Pioniere der Moderne*, München (u.a.) 2011

¹⁴ Astrid Gmeiner, Gottfried Pirhofer, *Der Österreichischer Werkbund: Alternative zur klassischen Moderne in Architektur, Raum- und Produktgestaltung*, Salzburg/ Wien 1985.

オーストリア社会と建築・日用品等デザインの関係に関する考察を含むが、同時代の諸外国の芸術・デザイン運動との連関が未解明であり、その後の研究成果の反映が必須である。

3.3. 「世紀末ウィーン」後の研究

近代社会史・文化史・政治史の水準における先行研究に関しては、膨大な世紀末ウィーン文化研究の蓄積と比較し、いわゆる「ウィーン・モデルネ」以後のオーストリア文化研究の層は浅さを指摘せざるを得ない。2000年代後半以降の研究の取り組みとして参照すべきは、世界的な美術教育家フランツ・チゼックが主導した「ウィーン・キネティズム」と1920年代ヨーロッパの前衛芸術運動との共時性を明らかにしたモニカ・プラッツァー、ウルスラ・ストルヒ編 *Kinetismus: Wien entdeckt die Avantgarde* [キネティズム：ウィーンにおける前衛の発見] (2006)¹⁵、ポスター、映画、写真、日用品といった個々の視覚的表象から、政治的緊張と社会不安が先鋭化する1930年代ウィーンの都市文化を俯瞰したヴォルフガング・コス編 *Kampf um die Stadt: Politik, Kunst und Alltag* [都市をめぐる闘争：政治、芸術、日常] (2010)¹⁶に留まる。

3.4. 日本におけるオーストリア・デザイン史研究

日本におけるオーストリア・デザイン史研究として、天貝義教の『応用美術思想の導入の歴史』(2010)¹⁷、石崎和宏の『フランツ・チゼックの美術教育論とその方法に関する研究』(1992)¹⁸がある。前者は、日本の近代デザインの黎明期である明治時代における、ウィーンを介したヨーロッパ的造形概念の受容の過程を検証した研究であり、後者はウィーン的美術教育家フランツ・チゼックを対象とした研究である。

ウィーン工房、オーストリア工作連盟に関する本格的な研究は、いまだ行われていない。しかし近年、ウィーンの近代デザインへの一般的な関心は高まっており、比較的大規模な展覧会であった東京のパナソニック電工汐留ミュージアムでの〈ウィーン工房：モダニズムの装飾的精神〉(2011)¹⁹は人々の注目を集めた。また、京都でデザイン及びデザイン教育活動に重視したウィーン工房デザイナー、フェリーツェ・上野＝リックス

¹⁵ Monika Platzer, Ursula Storch (Hg.), *Kinetismus: Wien entdeckt die Avantgarde*, Ostfildern 2006.

¹⁶ Wolfgang Kos (Hg.), *Kampf um die Stadt: Politik, Kunst und Alltag*, Wien 2010.

¹⁷ 天貝義教『応用美術思想の導入の歴史』思文閣出版、2010年。

¹⁸ 石崎和宏『フランツ・チゼックの美術教育論とその方法に関する研究』建帛社、1992年。

¹⁹ 新見隆監修『ウィーン工房 1903-1932：モダニズムの装飾精神』美術出版社、2011年。

(Felice Ueno-Rix, 1893-1967) のアーカイヴを保管する京都国立近代美術館では、2009年に〈上野伊三郎＋リチコレクション展：ウィーンから京都へ、建築から工芸へ〉(2009)が開催された。リックスの夫である近代建築家上野伊三郎(1892-1972)ウィーンの近代建築に強い影響を受けており、伊三郎を通じたオーストリア研究は、『復刻版インターナショナル建築』(2008)、『建築家村野藤吾：モダンデザインの先駆者』(2010)を編纂した笠原一人を中心とする建築史領域で進展しつつある。だが、全体としては、日本でのオーストリアのデザイン史研究は端緒に着いたばかりといえる。

3.5. 先行研究の課題

冒頭で述べた通り、従来のオーストリア・デザイン史はオーストリア(ハプスブルク君主国)の近代化過程で生じたデザイン運動の歴史的輪郭を明示していない。上記の先行研究が示すように、ウィーン工房は近代デザイン史上にまだ明確に位置づけられておらず、オーストリア工作連盟にいたっては基礎研究の層が浅い。

こうした問題を解決する方策として、近代デザイン問題を、美術史研究の一関心としてとどめるのではなく、むしろオーストリア、さらには中欧文化圏をめぐる歴史学的・文化論的素地を踏まえた人文学的な複合性の中に位置づける必要がある。すなわち、美術史、文学史、社会史、都市論の領域で解明されつつあるモダニズム期オーストリア、ウィーンの文化事象を、「デザイン」という立脚点からそれ特有のダイナミズムを踏まえて領域横断的に論じた研究が急務の課題である。本研究はウィーン工房を主軸にこの課題に取り組む。

4. 研究の方法、構成

4.1. 研究の方法

ウィーン工房のデザイン史上の意義の解明を目的とする本研究は、上述の問題を解決すべく、19 世紀末から 20 世紀初頭の政治及び社会情勢を視野に入れながら、ウィーン工房デザイナーの活動を作品、言説、歴史的事実から精緻に検証し、ウィーン工房を中心とするオーストリア近代デザイン運動の歴史的・文化的特性を解明する方策に努める。その際、ウィーン工房と連携したウィーン分離派、帝国立オーストリア芸術産業博物館、同博物館附属クンストゲヴェルベシュレ、及びウィーン工房関係者が多数参加したオーストリア工作連盟も取り上げる。

こうした研究方法に関し、クラウリーの研究（1996）以後、中東欧の領域では井口壽乃『ハンガリー・アヴァンギャルド：MA とモホイ＝ナジ』（2000）²⁰がハンガリーの視覚芸術を 20 世紀芸術史に位置づけた。モダニズムの芸術・デザイン運動を民族自立、階級闘争、社会批判の緊張をはらむ文化運動、社会運動として分析した研究的取り組みは示唆深く、同時にさらなる議論の展開への必要性へと促すものである。また、本論文の前提となる東西ヨーロッパ近代を包括する歴史的視座は、ロビン・オーキーによるオーストリア史研究 *The Habsburg Monarchy c. 1786-1918: From Enlightenment to Eclipse* (2000)²¹に拠っている。オーキーは同研究において、ハプスブルク君主国を特殊な地域性を帯びつつ西欧と同じく「近代化」過程をたどった国家として定義した。

4.2. 考察対象

4.2.1. 用語について

「デザイン」という語を、機械による大量生産を前提とする合理的な素材、形態、加工技術の選択に基づく造形行為ないしモノという今日的な意味で捉えるならば、20 世紀初頭のオーストリア近代デザイン運動の実態は、手仕事主体の生産プロセス、規模、及びつくられたモノの芸術性とオリジナリティの点から、工芸的特徴が色濃い。事実、当時オーストリアで用いられたのは、Kunstgewerbe（美術工芸）、Kunsthandwerk（美術手工芸）、Handwerk（手工芸）、Entwurf（意匠、構想）といった言葉であった。

1873 年のウィーン万国博覧会への参加を機に Kunstgewerbe から日本語の美術という

²⁰ 井口壽乃『ハンガリー・アヴァンギャルド：MA とモホイ＝ナジ』彩流社、2000 年。

²¹ Robin Okey, *The Habsburg Monarchy c. 1786-1918: From Enlightenment to Eclipse*, Palgrave Macmillan, 2000. (ロビン・オーキー『ハプスブルク君主国 1765-1918：マリア・テレジアから第一次世界大戦まで』三方洋子訳、山之内克子・秋山晋吾監訳、NTT 出版株式会社、2010 年)

語が造語され、続いて明治期に美術とも工業とも異なる工芸という分野が成立するに至った歴史的経緯から、Kunstgewerbe という語を正確に日本語に訳すには困難を伴う。この語は英語では applied art, arts and crafts と訳されることが多いが、双方にそれぞれ対応し得る別のドイツ語があるため英訳も一定ではない。言葉の翻訳をめぐる問題は対象の概念を純化する上で非常に有効であるが、本研究の設定課題を超えてしまうテーマであるため、本研究では Kunstgewerbe に対し基本的に「美術工芸」という定訳を用いる。芸術を意味する Kunst という語が含まれていることから、芸術性、手工芸性を示唆する言葉であることを付言しておく。

ウィーン工房のデザイナーは、生産品を通じて市場や経済の問題にも対峙した。こうした企業としての側面はウィーン工房の重要な特徴の一つであることから、本研究では、初期のヨーゼフ・ホフマン、コロマン・モーザーによる一点ものの家具等のように明らかに芸術性の高い作品を除き、ウィーン工房の生産品を原則として「製品」または「商品」と記す。

4.2.2. 考察対象

本研究の主要対象であるウィーン工房は、1900 年前後にヨーロッパ大陸で勃興した近代工芸団体の一つであるが、慢性的な経営難、第一次世界大戦とハプスブルク君主国崩壊という国家的な激動期を乗り越え 29 年間存続した注目すべき存在である。設立者たちは、英国アーツ・アンド・クラフツ運動の影響下、消費者である公衆、芸術家、職人の良好な関係、手仕事の復権、全生活領域の美化を目標に活動を開始した。デザイン運動への貢献の一方、度重なる経営危機が企業方針とデザイン様式の変化を導いた点は、ウィーン工房の今日的なデザイン企業に通底する性格を示している。メンバーが経営難にもかかわらず、モダニズム全盛期の 1930 年代初頭まで製品の個性的な芸術性と経済性の両立を試みた姿勢は注目に値する。次項で本論構成について述べる前に、ウィーン工房の概要を記す。

設立者

ウィーン工房の設立者は、建築家ヨーゼフ・ホフマン (Josef Hoffmann, 1870-1956)、画家コロマン・モーザー (Koloman Moser, 1868-1918)、及び実業家フリッツ・ヴェルンドルファー (Fritz Waerndorfer, 1868-1939) である。ホフマンとモーザーは、「ウィーン分離派」(Wiener Secession) を通称とする「オーストリア造形芸術家同盟」(Vereinigung bildender Künstler Österreichs, 1897 年結成) の一員であり、1899 年以来、帝国立オーストリア芸術産業博物館附属クンストゲヴェルベシューレ (Kunstgewerbeschule des k.k.

Österreichisches Museum für Kunst und Industrie, 1868 年開校) 教授を務めていた。ヴェルンドルファーは、イギリスやヨーロッパ諸都市の新たな芸術動向に強い関心を寄せた、ウィーン分離派の熱心な支援者であった。

生産領域

ウィーン工房は、いわゆる親方、職人、徒弟のいる伝統的な「工房」ではなく、経営責任者と芸術責任者が経営するデザイン企業であった。英国アーツ・アンド・クラフツ運動思想の影響が色濃い芸術家と職人の協同組合として設立されたが、1907 年頃から企業的性格を強め、国内外で多角的に生産・販売事業を展開した。主な製品領域は、木製家具、銀・銅・アルパカ製の食器類、金属細工、革細工、アクセサリー、装丁本、グラフィック、モード製品、陶器、玩具等の日用品であった。

デザイン様式

初期は、ホフマンとモーザーによる抑制的な幾何学的ユーゲントシュティールを特徴とした。1900 年代後半から、モーザーの脱退と採算性向上のための経営方針転換を背景に、華やかな装飾的デザインへと変化した。1920 年代にデ・ステイルやバウスハウスの合理的な機能主義的デザインが諸国の近代デザイン運動を牽引した時期にも、ウィーンではウィーン工房が手工芸的な感触が濃厚な日用品や小物類を生産しつづけた。

「ウィーンらしさ」のイメージ

ウィーン工房は、ウィーンの芸術家、文化人、富裕市民層と交わりウィーンの都市文化を強固な基盤とした。ウィーン工房は初期から一貫して「ウィーン趣味」(Wiener Geschmack) のデザイン企業として国内外で認知され、最終的に、ウィーン、オーストリアという都市と国家の双方を代表するデザイン企業に成長した。その過程には、1912 年設立のオーストリア工作連盟への参加、第一次世界大戦中の経済的、文化プロパガンダ的理由からの輸出振興策への協力といった活動を通じた、国家的プロジェクトへの関与があった。

諸外国への影響

展覧会や販売活動を通じ、ウィーン工房はハプスブルク君主国内、及びヨーロッパ、アメリカ合衆国の諸都市のデザイン活動に影響を与えた。来日したメンバーを通じ、ウィーン工房は我が国の近代建築・デザイン運動にも関わっている。以下、主要な影響関係を挙げる。

(1) 中欧（君主国領土内）への影響

ウィーンの文化的影響が強かったハプスブルク君主国領内では、世紀転換期にプラハ、ブダペスト、クラクフ等の諸都市で応用芸術運動が起こり、「分離派」と総称される近代様式が生まれた。デザイン領域では、ウィーン工房の影響を受けた団体として、プラハの「アルチェル」(Artěl, 1908-1935)²²、クラクフの「クラクフ工房」(Warsztaty Krakowskie, 1913-1926)²³が設立された。どちらも建築家、芸術家が、反工業生産の立場から美的な日用品の生産・販売を行った。アルチェルの都会的なセレンスは1907年以降のウィーン工房デザインと類似し、ウィーン工房でアルチェルの製品が委託販売された形跡もある²⁴。チェコ・キュビズムの建築家パヴェル・ヤナーーク (Pavel Janák, 1882-1956)、ヨゼフ・ゴチャール (Josef Gočár, 1880-1945) がグループに参加した点も、芸術家と職人の協働を実践するものであった。クラクフ工房は、後半は民族色が強まったが、1918年以前はウィーン工房初期様式に通底する質実なデザインを特徴とした。

(2) パリ・モードへの影響

1910年頃からテキスタイル部門、モード部門で生産開始されたウィーン工房のモード製品は、パリ・モードに拮抗する流行を発信した。パリのポール・ポワレ (Paul Poiret, 1879-1944) もウィーン工房に強い影響を受けており、1911年にウィーンで自らウィーン工房製テキスタイルを大量に購入したばかりでなく、帰国後ウィーン工房を手本にアトリエ・マルティーヌ (Atelier Martine) を設立した。ポワレを通じ、ウィーン工房のテキスタイルデザインはパリのデザイナーに影響を与えた。

(3) 日本への影響

ヨーロッパへの留学生や視察者を通じ、ウィーン工房に関する情報は1900年代後半から日本に入っていたが、1920年代から1930年代にかけて、建築家上野伊三郎 (1892-1972) とフェリーツェ・上野＝リックス (Felice Ueno-Rix, 1893-1967) の夫妻を中心とする実際の人的交流が生じた。一時期、ウィーン工房設立者の一人であ

²² 主要文献：Jiří Fronek (ed.), *Artěl 1908-1935: Tschechischer Kubismus im Alltag*, Grassimuseum, Leipzig 2011.

²³ 主要文献：Dziedzic, Maria (ed.), *The Krakow Workshops 1913-1926*, translated by Søren Gauger and Robin Gill, Krakow: Jan Matejko Academy of Fine Arts in Krakow, 2009.

²⁴ Peter Noever (Hg.), *Der Preis der Schönheit: 100 Jahre Wiener Werkstätte*, Ostfildern-Ruit 2003, S. 418.

るヨーゼフ・ホフマンの建築事務所に勤務していた上野伊三郎は、ウィーン工房の主要メンバーの一人であったフェリーツェ・リックスと結婚し、帰国後に京都で近代建築家グループ「インターナショナル建築会」(1926-1933)を結成した。この2人を通じてウィーンのデザイン動向が情報として伝達されたばかりでなく、京都や大阪の個人住宅や商業建築においてリックスと日本のモダニストたちとの協働が実現した。第二次世界大戦後、夫妻は現京都市立芸術大学にてデザイン教育に従事した。現在も同大学では、リックスのメソッドである「色彩構成」が継承されている。

19世紀末から20世紀初頭にかけて、ウィーン分離派が日本美術、及び美術工芸品に多大な影響を受けたことは、ウィーン的美術史家ヨハネス・ヴィーニンガーの論考をはじめとする数々の先行研究で指摘されている通りである²⁵。本稿では立ち入らないが、ウィーンと日本のデザイン史上の相互的な影響関係はジャポニズム研究の進展にも寄与する重要なテーマである。

4.3. 研究の構成

本研究は以下の構成で、ウィーン工房の独自性と意義を究明する。本研究から明らかになるのは、19世紀後半から20世紀前半のオーストリア近代運動の変遷であり、芸術、商業、政治、技術化の問題が複雑に絡み合う状況で独自の創作及び経済活動を継続したウィーンの近代デザイン団体の姿である。

第1章ではオーストリア近代デザイン運動に関わる思想的地図を描き、19世紀後半のハプスブルク君主国における芸術とデザインの近代化をめぐる問題意識を明らかにする。最初に、ウィーン工房の理念的源泉となった英国アーツ・アンド・クラフツ運動思想を考察対象とし、運動のイギリス本国での変遷、及びその作品と思想がウィーンに普及した経緯を検証する。続いて、従来不足しているオーストリア・デザイン史への俯瞰的視点を得るため、1860年代の君主国初のデザイン改革の成果と意義を、帝国立オーストリア芸術産業博物館の設立経緯を中心に考察する。次に、1897年のウィーン分離派結成の経緯と関係者の言説を詳細に検証し、近代化が迫るウィーン美術界の内情、及び分離派の理念的特徴を明らかにする。

第2章では、1870年代以降の帝国立オーストリア芸術産業博物館附属クンストゲヴェ

²⁵ ウィーン的美術、デザインとジャポニズムの関係に関する主要文献: Peter Noever (Hg.), *Japan Yesterday: Spuren und Objekte der Siebold-Reisen*, Wien 1997. Peter Pantzer, Johannes Wieninger (Hg.), *Verborgene Impressionen: Japonismus in Wien 1870-1930*, Wien 1990. 馬淵祐子「オーストリア: 総合的ジャポニズムの一例」ジャポニズム学会編『ジャポニズム入門』思文閣出版、2000年。

ルベシュールの変化を中心に、「工房」団体の教育機能に関わる工芸教育の問題を取り上げる。ホフマン、モーザーが教授を務めたクンストゲヴェルベシュールと芸術産業博物館は、1890年代から文化教育省も関与を深めたウィーンの近代デザイン運動の中核機関であった。1899年から1900年にかけてクンストゲヴェルベシュールの指導的地位を獲得したウィーン分離派メンバーによる学校改革は、先駆的な応用美術教育を実現し、さらにウィーン工房設立の契機を生んだ。すなわち、学校改革の過程で実現が難航した工房教育を担う外部機関として、ウィーン工房が構想されたのである。本章を通じてウィーンのデザイン教育環境及び思想の変遷をたどり、工房団体設立の方向性が確立されていた過程を検証する。

第3章では、ウィーン工房の初期の立脚点を1900年以降の具体的な設立経緯、設立理念、組織形態、デザイン様式の側面から検討する。本章を通じ、英国アーツ・アンド・クラフツ運動の影響範囲を正しく限定することに努める。史料分析と当時の法的枠組みに関する調査から明らかになるのは、ウィーン工房設立者たちが国際的工芸改革思想のみならず、ローカルな文化的伝統に規定された近代意識の下で独自の自国様式を模索し、ラスキン、モリスの芸術思想に賛同する一方で社会主義的イデオロギーに基づく実践は不徹底であった事実である。

第4章及び5章は、1900年代後半から1914年までのウィーン工房の組織的発展期に焦点を当て、デザイン、経済、国家の問題を論じる。第4章は、1907年の深刻な経営難がウィーン工房にもたらした変化を検証する。本章はウィーン工房の経営問題を考察対象とするため、最初に経営史を整理し、経営の特徴を明確にしてから1907年の問題に入る。組織体としてのウィーン工房の姿は曖昧かつ複雑であり、経営責任者は設立者たちとの個人的関係に依拠し、子会社や販売店は開設と閉鎖が繰り返された。これらを端的にまとめた先行研究はないため、本箇所はウィーン工房研究の重要な基礎資料となる。続いて、モーザーによる経営批判の経緯、その後の積極的な事業展開に伴う製品領域・様式の多様化が、経営難克服のための戦略的な措置であった事実を明らかにする。また、新たなデザイン様式の造形的特徴を分析する。

第5章は、19世紀的な工芸改革団体から、帝都の美術工芸を担うブランド企業へと飛躍したウィーン工房の姿を明らかにする。ここで重要なのは、世紀転換期にウィーン分離派が掲げた「総合芸術」の理念の展開と、近代国家の表象を求めた政府機関とウィーン工房の結びつきである。章前半で前者を取り上げ、クリムト・グループによる総合芸術の理念の実践、すなわち芸術を全生活領域へ浸透させる芸術家の努力が、ウィーンの近代デザイン運動を変質させたことを明らかにする。考察対象は、1905年のクリムト・グループのウィーン分離派脱退経緯、及び1908年に彼らが主催した総合芸術展〈クンスト Schau 1908〉

である。この2つの出来事から、ウィーンの近代デザイン運動が政治性を失い新たに商業性を帯びたこと、その中でウィーン工房の高級工芸企業としてのブランド性が確立されたことを論じる。また、本箇所では1908年頃からクリムトが近代画家としての闘いに挫折し、社会的に隠遁したという文化史家カール・E・ショースキーの見方に疑問を呈したい。章後半では、国力増強に直結する産業デザイン運動の実践として、1912年にドイツ工作連盟から独立したオーストリア工作連盟の理想と現実を、1912年のウィーンでのドイツ工作連盟年次大会と1914年のケルンでの工作連盟展のオーストリア・パヴィリオン展示を中心に検証する。そして、ドイツへの対抗心から首都を越えた運動の国家的視野が形成される一方、強力な美術工芸の地盤に根ざす「ウィーン趣味」のデザインがそのまま国家の趣味性へとスライドした実態を浮上させる。

第6章は、第一次世界大戦下のウィーン工房の活動状況を検証し、戦時中の女性メンバーの躍進とウィーン工房の国家協力の実態を明らかにする。第一次大戦中の社会現象としての女性の社会進出は、ウィーン工房では女性メンバーの活躍として現れた。1916年にウィーン工房の新部門として開設された「芸術家工房」、及びテキスタイル部門、モード部門での女性メンバーの活動、作風の特徴を分析し、女性メンバーがウィーン工房にもたらした新たなデザイン傾向を検証する。また、彼女たちが師事したクンストゲヴェルベシュレのヨーゼフ・ホフマン、フランツ・チゼックのデザイン教育の意義を明らかにする。最後に、自社の存続と表裏一体であった戦時中の国家協力によって、ウィーン工房が戦時下で一層オーストリアの代表的デザイン企業としての地位を強化した経緯を論じる。

第7章は、1920年から1932年までを対象とし、第一次世界大戦終結直後の再出発から解散に至るまでのウィーン工房の活動の特徴を見ていく。そして、20世紀のモダン・デザインの主流と異なるウィーン工房の最大の独自性である「装飾」の意味を考察する。20世紀のデザイン史上、重要事項である1925年のパリの現代産業装飾芸術国際博覧会、及び本展覧会が名前の元となっているアール・デコとウィーン工房の関係についても明らかにする。

本論文の結論として、ウィーン工房がウィーンの文化的蓄積、及び同時代の芸術、政治、経済、社会の諸現象と同期しながら、英国アーツ・アンド・クラフツ運動からの影響を早期に脱し独自の展開を遂げたこと、ウィーン工房を主要な担い手とするオーストリア近代デザイン運動の意義が、芸術性と経済性のはざまでの独自のデザイン様式の創出、ブランド性の確立、首都と国家の表象の形成にあったことを述べる。そして、オーストリア近代デザイン運動が、デザインという行為とモノに付随する商業性、政治性に関わる新たな視座を呈していることを明らかにする。

1. オーストリア近代デザイン運動の胎動

本章では、ウィーン工房前史として、19 世紀半ばに始まるオーストリア近代デザイン運動の最初期の様相を明らかにする。首都ウィーンを拠点としたハプスブルク君主国のデザイン改革の波は二度あり、一度目は 1860 年代のウィーン大学美術史家教授ルドルフ・フォン・アイテルベルガー（Rudolf von Eitelberger, 1817-1885）らによるもの、二度目は 19 世紀末から 20 世紀初頭にかけてのウィーン分離派関係者によるものである。どちらの取り組みにおいても、先端的なイギリスの動向が重要な影響を及ぼしていた。二度目の改革時期に設立されたウィーン工房の手本も、ラスキン、モリスに追随したチャールズ・R・アシュビー（Charles Robert Ashbee, 1863-1942）の「ギルド・アンド・スクール・オブ・ハンディクラフト」（Guild and School of Handicraft）であったというのが定説である。

以下、第 1 節でイギリス本国のアーツ・アンド・クラフツ運動の変遷、及びウィーンでのデザイン関係者が強い関心を寄せることとなるアシュビーのギルドが誕生するまでの経緯とその意義を整理する。続いて第 2 節で、ウィーンへのアーツ・アンド・クラフツ運動思想の伝播と初期の受容に関わる状況を検証する。特に、従来言及されることが少ない帝国立オーストリア芸術産業博物館館長アルトゥール・フォン・スカラ（Arthur von Scala, 1845-1909：館長在職期間 1897-1909）の果たした役割に着目する。第 3 節と 4 節ではウィーンの近代デザイン運動の独自性を検証する。第 3 節で 1860 年代のアイテルベルガーらによる第一期デザイン改革、第 4 節で第二期デザイン改革として 19 世紀末のウィーン分離派による芸術刷新運動を取り上げ、それぞれの改革の理念及び様式的特徴を社会政治的背景と共に考察する。本章を通じ、ウィーン工房設立以前のウィーンにおけるデザインの取り組みの様相と関係者達の理念、思惑を明らかにする。

1.1. 英国アーツ・アンド・クラフツ運動：20 世紀初頭までの変遷

18 世紀後半、イギリスではジェームズ・ワットの蒸気機関発明（1765）に始まる産業革命によって製造業の工業化、機械化が進み、新たな経済基盤を基に国家が繁栄した。しかし、19 世紀になると機械化の負の面が認識されるようになった。最初の批判は、労働問題や環境破壊に関するものだった。批評家トマス・カーライル（1795-1881）は、機械が社会にもたらした弊害を糾弾した最初期の人物である。彼は 1829 年の評論「時代の兆候」の中で、人々の精神性の変化や自然との調和的關係の喪失を憂いた²⁶。

²⁶ ジリアン・ネイラー『アーツ・アンド・クラフツ運動』川端康雄・菅靖子訳、みすず書房、2013 年、25～26 ページ。

1830 年代に入り機械が人々の美的な価値判断に及ぼした影響が論じられるようになり、「趣味」に関わる問題が浮上した。建築家オーガスタス・N・W・ピュージン(1812-1852)は、カーライルに通じる社会への問題意識と道徳観念から同時代の芸術の墮落を批判し、キリスト教精神の現れであるゴシック様式を、社会におけるその精神の復興もろとも希求した。彼は、その時代の信仰と風習と調和したゴシック様式を擁護する中で、著書『真の原理』でデザインの合目的性と構造的適合性の原理を定め、様式の歴史的な真正さにも厳格であった。これらの点でピュージンの理念はアーツ・アンド・クラフツ運動を先んじており、事実、運動の関係者もピュージンを彼らの先駆と認めている。ただし、ピュージンが重視したのはデザインの誠実さであり、反機械の立場ではなかった²⁷。

機械が職人を駆逐し、人々を過酷な工場労働に追いやっている社会を救済しなければならない、というカーライルの認識は、ピュージンを経て、ラスキン、モリスにおいて芸術を介した救済という主題に移行した。この系譜に連なるアーツ・アンド・クラフツ運動は、結果的に国のデザイン教育やデザイン政策に影響を及ぼしたが、活動単位は芸術家個人とその仲間であった。

他方、機械製品の質の向上は国家の市場競争力の維持に不可欠であり、政治家、製造業者も、フランス、ドイツの成長に対する危機感から製品デザインの改善に取り組んだ。1835 年、「芸術と製造業に関する特別委員会」が下院に設置され、同委員会の調査結果を踏まえ、1837 年にロンドンに官立のデザイン学校 (School of Design) が開校した。1840 年代、1850 年代には、公務員のヘンリー・コール (1808-1882) が、「フェリックス・サマリー美術製品商会」(1847-1851) を設立し日用品の美的価値を重視した展示を行い、また、月刊誌『ジャーナル・オブ・デザイン・アンド・マニファクチャーズ』(1849-1852) を創刊し正誤論的デザイン理論を具体的かつ視覚的に説くなど、製造業者、デザイナー、公衆の教化に力点を置いた啓蒙的なデザイン改革を牽引した²⁸。

コールの最大の業績は、1851 年の大英博覧会の実行と、博覧会出展品の一部を基にした翌年の装飾美術博物館 (1857 年にサウス・ケンジントン博物館に改称) の開設である。博覧会は、対外的には国家の威信をかけたプロジェクトであり、対内的には製造業界の活性化と一般社会の趣味の向上を目的とした²⁹。しかし、実際にはイギリス製品の質の低さが国際比較から明白になり、オーウェン・ジョーンズら多くの批評家が装飾デザイ

²⁷ 同書、27～30 ページ。

²⁸ コールの活動については以下参照：菅靖子『イギリスの社会とデザイン：モリスとモダニズムの政治学』彩流社、2005 年、30～37 ページ。ネイラー、39～46 ページ。

²⁹ 菅、37 ページ。

ンにおける原則の欠如を指摘した³⁰。そこでコールは、国家教育として消費者と製造業者の美的判断力を涵養すべく 1852 年に実用美術局を発足させ、一部の優れた博覧会出品とデザイン学校のコレクション、王族の陶磁器コレクションを基に装飾美術博物館を開設した。

コール派のデザイン改革運動は、芸術と産業の結合により産業社会の正しい発展を目指すものであった。ラスキンはそれを物質主義的であるとして否定し、人間の創造性を天からの恩寵とみなしキリスト教精神が濃厚な新たなデザイン論を説いた。デザインの原則を追求したコール派の科学的態度に対し、1860 年代以降のモリスや彼の追随者たちの運動は、社会改良の意志をもつロマン主義的な実践であったといえる。そして、新たなデザイン哲学と様式を創出し、国や時代を越えて継承される運動へと発展したのは後者であった。

1861 年にモリスがラファエロ前派のダンテ・G・ロセッティ (1854-1900)、エドワード・バーン＝ジョーンズ (1833-1898)、フィリップ・ウェッブ (1831-1915) らと設立したモリス・マーシャル・アンド・フォークナー商会は、1862 年の第 2 回ロンドン万国博覧会に初出展し高く評価され、コールからサウス・ケンジントン博物館内の装飾を依頼されるなど早々に活躍した。1870 年代後半には商会から主に中産階級の家庭向けに、様式化された植物を描いた壁紙、プリント布地、テキスタイルが数多く販売された。これらの商品化を通じモリス特有の図案デザインが確立されるとともに、デザイナーとしてのモリスの地位が確立されていく³¹。1880 年頃からモリスより若い世代のウォルター・クレイン (1845-1915)、アーサー・H・マクマード (1851-1942)、ウィリアム・R・レザビー (1857-1931)、チャールズ・A・F・ヴォイジー (1857-1941)、及び前述のアシュビーらの活動が活発化し、1888 年には「アーツ・アンド・クラフツ展覧会協会」が設立され、運動が組織化された。

アーツ・アンド・クラフツ展覧会協会設立に先立ち、デザイナー個人のレベルでは少人数のグループがつくられ、それらはしばしば「ギルド」(Guild) の名を関した。最初期のラスキンの「セント・ジョージのギルド」(1871 年設立)³²をはじめ、1880 年代には、「センチュリー・ギルド」(1882 年設立)、「アート・ワーカーズ・ギルド」(1884 年設立)、「ギルド・アンド・スクール・オブ・ハンディクラフト」(1888 年設立) が設立

³⁰ ネイラー、前掲書、47～48 ページ。

³¹ 菅、前掲書、92～94 ページ。

³² 1871 年に「セント・ジョージの会社」(St. George's Company) として設立し、1875 年に「セント・ジョージのギルド」に改名した。改名の理由は、営利団体を誤解されるのを避けるためであった。(川端康雄「ジョン・ラスキンとセント・ジョージのギルド」近代デザイン史フォーラム編、前掲書、20 ページ。)

された。

藤田治彦が「アーツ・アンド・クラフツ運動の歴史はギルドの近代史である」³³と指摘するように、「ギルド」の形成はアーツ・アンド・クラフツ運動の主要な特徴の1つである。本来、「ギルド」とは中世ヨーロッパの商人や手工業者の特権的同業者組合を指し、商権の確保、技術の独占、技術水準の維持等を目的とした相互扶助団体として、中世後期の都市経済に大きな影響を及ぼした。近代産業の勃興に伴い衰退したギルドが、ヴィクトリア朝（1837-1900）で新たな意味合いを帯びて復活した背景には、中世の諸芸術や社会制度を理想視する「中世主義」（Medievalism）の思想があった³⁴。これは例えば、ラスキンがギルド設立に私財の一部を投じる旨を、あえて中世の貢租で十分の一を意味する「タイズ」（tithe）という語を用いて表明していることにも現れている³⁵。19世紀の近代ギルドは、メンバーの相互支援や共通の目的の達成のために組織された。アーツ・アンド・クラフツ運動のギルドは、基本的に芸術家と職人の共同体であり、活動内容や目的は少しずつ異なるが、概ね手工芸品の質の向上と手工芸技術の復興という目的を伴った。

アーツ・アンド・クラフツ運動に関わる最初のギルドは、ラスキンの「セント・ジョージのギルド」（The Guild of St. George）である。デザイン史家ジリアン・ネイラーが指摘するように、このギルドは工芸技術の向上に直接関わるものではない³⁶。しかし、ギルドは紛れもなくラスキンの芸術理念に基づく実践であった。代表的著作『ヴェネツィアの石』（1851-1853）の中で、「労働における人間の喜びの表現としての芸術」という観念に表されているように、ラスキンの芸術観は彼の社会観と密接に結びついていた。彼は中世の職人の仕事と比較して近代の工場労働を批判し、1871年に「イギリスの職人及び労働者に向けた書簡」を副題とする『フォルス・クラヴィゲラ』の中で、清浄な自然環境の中で全ての人々が秩序ある幸福な生活を送るユートピア的共同体の設立を提言した。そして、自身の収入の「タイズ」、すなわち十分の一を「セント・ジョージ基金」に充て設立したのが「セント・ジョージのギルド」であった。ギルドの目的は家父長主義的な秩序に基づく農業共同体の構築であり、彼が批判した放埒な資本主義社会に代わる理想の社会の実現を目指した。ギルドは篤志家からの寄付金によって土地を購入し、構成員が健全な肉体労働によって土地を耕すとともに、ギルドの学校、図書館、博物館で

³³ 藤田治彦『ウィリアム・モリス：近代デザインの原点』鹿島出版会、1996年、151ページ。

³⁴ 同書、同箇所。

³⁵ 川端、前掲書、23ページ。

³⁶ ネイラー、前掲書、76ページ。

自然や芸術を学ぶ場となるはずであった。しかし、これらの理想はほぼ実現せず、ラスキンのギルドは失敗に終わった³⁷。

「ギルド」という名は用いられていないが、1861年に発足したモリスと仲間たちによるモリス・マーシャル・アンド・フォークナー商会もギルド的な共同体であった。美術史家ハンス・H・ホーフシュテッターは、モリスが中世のギルドをイメージした諸芸術の共同作業を住空間に結びつけた意義を強調している³⁸。モリスの共同体志向は、ゴシック様式を好んだ彼の歴史主義への結びつきと、手仕事を基盤とした諸芸術の共同性という理念から帰結した。また、モリスは1880年代から社会主義運動に参加し、真に美しい芸術と建築が開くであろう、社会主義的なデモクラシーを基盤とするユートピア思想を抱いていた。したがってモリスの共同体は、宗教的、貴族主義的な共同体の指標ではなく、リベラルな社会主義の指標の下にあった³⁹。

1880年代に創設されたギルドの担い手は、モリスより20歳前後年下の、アーツ・アンド・クラフツ運動の第2世代というべき若い世代であった。1882年に「センチュリー・ギルド」を設立したアーサー・マクマード（1851-1942）は、建築が芸術となるためにはデザインの統一が必要であり、そのためには室内装飾業者や家具商が芸術家にならねばならないと考えた。そして、芸術の全ての分野を商人ではなく芸術家の活動領域とし、小芸術を絵画や彫刻と並ぶ位置に引き戻すことを目的にギルドを立ち上げた⁴⁰。マクマードにとって、ギルドは個人主義的な芸術活動に場を与えるものであった⁴¹。マクマードのギルドとは逆に、1884年結成の「アート・ワーカーズ・ギルド」では、実際の制作は行われなかった。アート・ワーカーズ・ギルドは、ラスキンとモリスの精神を継承する建築家や工芸家の諸団体の統合体であり、メンバーが意見交換や議論を行う私的クラブのような集まりであった⁴²。

1888年に設立されたアシュビーの「ギルド・アンド・スクール・オブ・ハンディクラフト」は、前述のように、ウィーン工房の手本とされた芸術家と職人の共同体である。このギルドは、ラスキンに追随する田園での工房共同体の試みとしては最も持続的であった。ニコラス・ペヴスナーはアシュビーを、モリスの思想を継ぎ芸術的な職人技術の

³⁷ ラスキンのギルドの設立経緯や内容について、詳細は以下参照：ネイラー、前掲書、70～82 ページ。川端、前掲書、20～30 ページ。

³⁸ ホーフシュテッター、前掲書、19～20 ページ。

³⁹ 同書、同箇所。

⁴⁰ ネイラー、前掲書、129～134 ページ。

⁴¹ 菅、前掲書、137 ページ。

⁴² ネイラー、前掲書、150～156 ページ。藤田治彦「ラファエル前派からアーツ・アンド・クラフツ運動へ」デザイン史フォーラム編、前掲書、12～15 ページ。

復興をもたらした代表的な人物であると評価している⁴³。だが、菅靖子が詳細に論じているように、アシュビーはモリスらの抵抗とは無関係に一層の産業化へと向かった世紀転換期の社会に生きた世代であり、彼のギルドには極めて進歩的な一面があった。すなわち、アシュビーは「工房」というシステムの戦略的活用を目指し、労働者が現代の工業社会へ適応するための準備段階として、ギルドの機能に期待したのだった⁴⁴。以下、主に菅の先行研究に依拠してアシュビーのギルド構想の意義をまとめる。

アシュビーがギルドを結成する端緒となったのは、ケンブリッジ大学卒業後の非熟練労働者向けの教育活動への関与であった。彼は在学中に、急速に産業化が進むヴィクトリア朝の社会のひずみを早くから批判したトマス・カーライルやラスキンの著作に接し、同期生であった、後にオメガ工房を開いた画家・美術評論家のロジャー・フライと親しく交際した。大学卒業後、彼はモリス商会を最初に使用した G・F・ボドリー (George Frederick Bodley, 1827-1907) の建築事務所にて在籍し、イースト・エンド地区の大学セツルメント、トインビー・ホールに居住する。アシュビーはこのセツルメントを紹介したのは、モリスやアメリカの詩人ウォルト・ホイットマンと交友を結んでいた社会改革者エドワード・カーペンター (Edward Carpenter, 1844-1929) であったとされる⁴⁵。イースト・エンドはロンドンで最も劣悪な下層労働者階級の居住区であり、トインビー・ホールは、そこに 1884 年にオクスフォード、ケンブリッジ両大学出身者によって設置された労働者のための教育機関であった。ネイラーは、アシュビーがデザイナーとしてのキャリアの最初の 15 年間でここを過ごしたことが、彼の深い労働者理解につながったと指摘している⁴⁶。

アシュビーは 1886 年からトインビー・ホールでの労働者向け教育に携わり、困窮する非熟練労働者に対する早急かつ具体的な救済策として、人々に職を提供する手工芸ギルドと、職業訓練のための併設の手工芸学校の設立を思案した。彼は計画を徐々に具体化し、最終的に、1888 年にトインビー・ホールを拠点とする「ギルド・アンド・スクール・オブ・ハンディクラフト」が開校した。後述のように、労働者への教育的観点や農作業等の自然とのふれあいを取り入れた点で、アシュビーのギルドはラスキンのギルドと類似点が多い。だが、理解者の少なかったラスキンと異なり、アシュビーはアーツ・アン

⁴³ ニコラス・ペヴスナー『モダンデザインの展開：モリスからグロピウスまで』みすず書房、1957 年、13 ページ。

⁴⁴ アシュビーのギルド構想と工房教育の意義に関しては、菅の前掲書第 4 章「ギルドと機械と手工芸」で詳細に論じられている（菅、前掲書、119～146 ページ）。

⁴⁵ ネイラー、前掲書、232 ページ。カーペンターはアシュビーを最初にモリスに引き合わせた人物でもあった（菅、前掲書、125 ページ）。

⁴⁶ ネイラー、前掲書、232 ページ。

ド・クラフツ運動の進展とイースト・エンドの社会問題化を受け、多くの著名人や貴族から資金援助を得ることに成功した。懐疑的だったモリスも最終的には協力的となり、開校翌年にギルドでゴシック建築について講演した。

ギルドでは手工芸の尊重に基づく実践的な工芸技術訓練のほか、体育、音楽、野外活動を組み込んだ情操教育が実施された。また、アシュビーは倫理的な雇用関係を築くため、労働時間や内容を配慮し、年金制度や完全実力主義を導入するなど労働条件の改善に努めた。しかし、スクールは 1895 年に閉鎖され、存続したギルドに関しても、個々人の努力でロンドンの劣悪な労働環境を改善するには当然限界があり、より人間らしい暮らしの中で工芸制作を行うため、1901 年にコッツウォルズの田園地帯のチップینگ・カムデン村⁴⁷に移転した。ギルドの移転は職人 40 家族 200 人の移住を伴うものであり、ラスキンが夢見た自給自足の生活共同体の実現でもあった。

だが、移転後の制作活動は活発であったものの、ギルド全体は経営不振に陥った（1908 年に閉鎖）。アーツ・アンド・クラフツ運動がブームとなることで増加した、安価な労働対価に甘んじるアマチュア工芸家との市場競争に加え、より本質的な原因は複製技術の発達による手工芸の限界にあった。アシュビーは後者の問題を、1896 年の講演と視察を兼ねたアメリカ旅行以来、強く認識していた。彼は旅行中に訪れたアクセサリ工場で、ギルドの作品の盗作が機械で大量生産されている様子を目の当たりにし、機械の圧倒的な生産力を痛感した。この 1896 年と 1900 年の 2 度のアメリカ旅行は彼の機械観を変化させ、それに伴い、彼のギルド構想は現代社会に即した次元へと重要な飛躍をとげた。

アメリカへの旅行を機に、アシュビーは機械の効果的な利用と、それを通じた産業社会の救済の可能性を思案するようになった。1900 年には、前回の旅行で出会った建築家 فرانク・ロイド・ライト（1867-1959）とシカゴで対面し、機械への肯定的な感情を強めた。ライトは機械やコンクリート等の新素材を積極的に導入する立場であり、アシュビーと会った 2 ヶ月後に「機械のアーツ・アンド・クラフツ」と題する講演を行っている。ライトと出会った翌 1901 年、アシュビーは機械を歓迎する立場を表明し、現代の生産には機械と人間の個性の双方が必要であることを認めた。

そして、アシュビーはギルドという手工芸のための共同体を、機械生産の場に応用することを試みた。彼にとってギルドの意義は教育と創造の有機的な連帯であり、それを

⁴⁷ チッピング・カムデンは石炭の産出がなく鉄道も拡大していなかったため、牧歌的な景観が残されていた（塩路有子「C・R・アシュビーとギルド・オブ・ハンディクラフト」藤田治彦監修『ウィリアム・モリスとアーツ&クラフツ』梧桐書院、2004 年、114 ページ）。また、ここはかつてモリスとド・モーガンもマートンの物件を借りる前に候補地として検討していた土地であった（ネイラー、前掲書、244 ページ）。

現代に即した形態にしたものが「工房」という単位であった。人間の個性を発揮させるために機械を活用するには機械の統制が必要であり、それには工房での作業が適していた。工房ではかつての徒弟制度を手本とした技能訓練が施される。また、産業界と乖離した当時のアカデミーや美術学校でのデザイン教育の問題と関わり、製造業の水準を底上げするデザイナーの養成につながる点も期待された。すなわち、工房では工場と異なり手を使って素材の性質や限界を確認できるため、素材をよく理解し、素材によりよい形態を与えるデザイナーが育つという発想である。このように、素材に適した優れた造形の産業デザインと、労働者間の交流が共に実現する点が、「工房」システムの重要な意義であった。

このようにラスキン、モリスの手工芸復興の理想を継承しつつ、現実の産業社会の中で優れたデザインを実行しうる人材を育成する工房教育の重要性に、ウィーンのデザイン関係者も注目した。しかしながら、後述のように、それがすぐにウィーン工房という工房団体設立につながったわけではない。ウィーンでは1900年頃からウィーン分離派の教官たちが帝国立クンストゲヴェルベシューレの教育改革に着手し、その一環として工房教育の導入が計画され、その後、最終的にウィーン工房が設立されることとなった。

1.2. ウィーンへのアーツ・アンド・クラフツ運動の伝播

本節では、19世紀末のウィーンにおけるアーツ・アンド・クラフツ運動思想の受容状況を明らかにする。先に、全体的な状況としてヨーロッパの装飾芸術運動へのイギリスの影響をまとめ、続いてウィーンの状態を取り上げる。

1.2.1. ヨーロッパ大陸の装飾芸術運動：アール・ヌーヴォー、ユーゲントシュティール

ピュージン、ラスキン、モリスを源泉とするイギリスのデザイン改革は、1890年代から「アーツ・アンド・クラフツ展覧会協会」（1888年設立）の海外展覧会や芸術雑誌『ステュディオ』（1893年創刊）を通じてヨーロッパ大陸に伝播した。この時期ヨーロッパでは、ブリュッセル、ナンシー、パリ、ミュンヘンを中心に、フランス語ではアール・ヌーヴォー、ドイツ語ではユーゲントシュティールと呼ばれた新たな装飾芸術が流行していた⁴⁸（本論ではフランス語圏の動向を指す場合を除きユーゲントシュティールと表記する）。これは絵画、彫刻、建築、工芸、グラフィック作品に及んだ様式であり、象徴主義、唯美主義、ジャポニズム、ロココ様式等を源泉とする多様な表現要素を内包した。デザインの領域では、デザイナー、建築家の関心は近代素材及び技術と装飾の融合、ならびに諸芸術の相互的連関を取り戻し、生の様式全体を形成することにあつた⁴⁹。

アーツ・アンド・クラフツ運動の手工芸品と異なり、ユーゲントシュティールの表現には有機的な曲線や螺旋形が多用され、動的かつ審美的なデザインが特徴的である。特にフランス語圏のアール・ヌーヴォーは、ナンシーのガレ兄弟のガラス工芸、ブリュッセルのヴィクトール・オルタ（1861-1947）の建築群をはじめ、ロココ様式の伝統を思わせる優美な装飾性が際立つ。しかし、理念面では、反アカデミズムの「小芸術」への関心、自然を手本とする形態と統一的な美的空間の理想といった特徴にアーツ・アンド・クラフツ運動からの影響が見て取れる。

イギリスとヨーロッパの橋渡し役として重要な役割を果たしたのは、ベルギー出身の建築家、画家、デザイナーのアンリ・ヴァン・ド・ヴェルド（1863-1957）である。彼は、1889年にブリュッセルの前衛的な画家グループ「20人会」（Les Vingt）への参加を機に画家からデザイナーに転身した。1890年代からヴィクトール・オルタがタッセル邸（1893）、オルタ邸（1898-1900）を建設するなど、パリに先行してアール・ヌーヴォー

⁴⁸ アール・ヌーヴォー、ユーゲントシュティールに関する主要参考文献：スティーブン・エスクリット『岩波世界の美術：アール・ヌーヴォー』天野知香訳、岩波書店、2004年。クラウス・ユルゲン・ゼンバッハ『ユーゲントシュティール』ベネディクト・タッシェン出版、1992年。

⁴⁹ ハンス・F・ホーフシュテッター『ユーゲントシュティール絵画史：ヨーロッパのアール・ヌーヴォー』種村季弘・池田香代子訳、河出書房新社、1990年、15～18ページ。

が花開いた都市として名高いブリュッセルは、アーツ・アンド・クラフツ運動とも関わりが深い。1891年にアーツ・アンド・クラフツ展覧会協会の初の海外展が開催されたのはブリュッセルであり、1894年に20人会が諸芸術の統合のため「自由美学」(La Libre Esthetique)に再編された際も、アーツ・アンド・クラフツ展覧会協会の影響が及んでいたとされる⁵⁰。以後、ベルギー国内ではこの2つの団体によってアーツ・アンド・クラフツ運動のデザイナーの展覧会が開催された。

ヴァン・ド・ヴェルドは、フランスの象徴主義絵画とイギリスの工芸思想を総合して全体芸術作品という表象を生み、ユーゲントシュティール特有の装飾観念を創出した。それは、芸術と装飾の本質的な関係性を認めるものであり、ヴェルドの著作『新しい様式のために』の中で以下のように規定されている。

芸術とは生の不可思議な装飾である。あらゆる芸術の本質が装飾することにある以上、芸術は生の装飾以外のものであるはずはない。音楽と詩はことばの装飾であり、舞踊は歩行の装飾だが、絵画と彫刻も空白の壁面に転写された思考の装飾なのだ。⁵¹

他方、イギリスのアーツ・アンド・クラフツ運動の実践者には、装飾的なユーゲントシュティールは否定的に受け取られた。デザイン史家菅靖子は、彼らのユーゲントシュティールに対する嫌悪感は「イングリッシュネス」の表象を求める意識の反動であったと指摘している。すなわち、簡素で質実なアーツ・アンド・クラフツ運動様式こそ実直なイングランド気質の現れであり、対するユーゲントシュティールは異国的な様式と見なされた。アーツ・アンド・クラフツ展覧会協会会長を務めた画家ウォルター・クレインは大陸の流行を「装飾の病」と呼び、パリ万国博覧会翌年の1901年にフランスのオール・ヌーヴォー作品がヴィクトリア・アンド・アルバート博物館(1899年にサウス・ケンジントン博物館から改称)に寄贈され一般公開された際は、多方面からそれらが「悪趣味」であると強い否定や不満の声が上がった⁵²。

しかし、ドイツ語圏では、芸術家としての職人の理想や、素材、技術、機能の適合性と妥当性に関わるアーツ・アンド・クラフツ運動のデザイン哲学が着実に継承された。主要な媒介者は、プロイセン官僚として渡英しロンドンの最新動向を調査したヘルマン・ムテジウス、及び、モリスを熱心に追随し、1900年頃からドイツでの活動比重が増

⁵⁰ ネイラー、前掲書、126～127 ページ。

⁵¹ ホーフシュテッター、前掲書、160 ページ。

⁵² 菅、前掲書、103～105 ページ。

したヴァン・ド・ヴェルドである。1899年のミュンヘン分離派⁵³展で展示されたヴァン・ド・ヴェルドによる書斎は、同じブリュッセル出身のオルタの生命力に満ちた華麗な建築内装と比べ、格段に落ち着いている。規則的なパターンの壁紙は壁の上半分のみを覆い、戸棚、椅子、及び彼の代表作である事務机といった家具類は、ユーゲントシュティール特有のゆるやかな曲線を用いつつも、表面の装飾を省いた機能的なデザインである。同様の傾向は、同年ドレスデンの工芸展に出品したミュンヘン出身のリヒャルト・リーマーシュミット（1868-1957）の音楽室にも見て取れる。音楽室の椅子は、背部から伸びる一本のなだらかに湾曲した補強材が簡潔な造形美を生み出している。

また、ドイツでは芸術家たちの経営共同体として、1898年に「ミュンヘン手工芸連合工房」（Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk, München）、「ドレスデン手工芸工房」（Dresdener Werkstätten für Handwerkskunst）⁵⁴が設立された。1899年にはヘッセンにて、今日でいう芸術家と職人のレジデンス事業として、ダルムシュタット芸術家コロニーが実現した。

1.2.2. ウィーンにおける諸外国の動向の欠落

ウィーンにアーツ・アンド・クラフツ運動が伝播したのは上述のヨーロッパの主要都市と比べて遅く、1890年代後半のことであった。1903年にウィーン工房を設立したヨーゼフ・ホフマンですら、1890年頃にウィーン造形芸術アカデミー（Akademie der bildenden Künste Wien）で建築を学んでいた時期には諸外国の動向を知らずにいた。彼は1911年の講演「私の仕事」（Meine Arbeit）の中で、以下のように述べている。

それは私達がまだアカデミーにいた1890年代のことです。（略）最初の年はヴィラと貴族の館を設計しました。2年目は賃貸住宅を設計し、その後、学校や銀行といった比較的大きなプロジェクトを任されます。3年目は公共建築か劇場です。

⁵³ ミュンヘン分離派は、ウィーン、ベルリンの先駆となる「分離派」を冠した初の芸術家団体であり、1892年にミュンヘン芸術家協会から離脱し結成された。初代会長は画家ブルーノ・ピグルハイン（Bruno Piglhein, 1848-1894）。主要メンバーに、画家・建築家フランツ・シュトゥック（Franz von Stuck, 1863-1928）、マックス・リーバーマン、ペーター・ベーレンスら。

⁵⁴ ドレスデン手工芸工房は1907年に「ドイツ手工芸工房」（Deutsche Werkstätten für Handwerkskunst）に改編された。ミュンヘン手工芸連合工房、ドレスデン手工芸工房の設立経緯と変遷については、針貝綾「ドイツの近代工芸工房：「工房」の離合集散からドイツ工作連盟の結成へ」デザイン史フォーラム編『近代工芸運動とデザイン史』思文閣出版、2008年、148～155ページ参照。

常に然るべき課題があり、何かしら実際的な方法による指導や授業といったことは問題にされませんでした。学生は先人のプロジェクトを学び、似たようなものをつくったのです。全く面白みのない、非芸術的な雰囲気でした。自力で行ったのは唯一、図書館での研究です。

私達はこの時期、ラスキン、モリスを知らず、ドーバー海峡のむこうの力強い運動について何一つ知りませんでした。ビアズリーのこともオスカー・ワイルドのことも、何も知らなかったのです。『ステュディオ』を見たことがなく、近代的なフランス絵画やベルギーの近代運動のことも、聞いたことがありませんでした。私達は無知無学で漫然と生活していました。⁵⁵

ホフマンが述懐した情報の遅れは、ウィーンの工芸領域の展示・教育活動の拠点であった帝国立オーストリア芸術産業博物館の図書館蔵書にも現れていた。図書館には 1885 年まで、イギリス関係の蔵書はラスキンの芸術技法に関する著作と 2 冊のウォルター・クレインの絵本があるのみであった。1885 年に初代館長ルドルフ・フォン・アイテルベルガーの下で館長代理を務めていたヤーコプ・R・フォン・ファルケ (Jakob Ritter von Falke, 1825-1897) が 2 代目館長となり、彼が引退する 1895 年までに、アーツ・アンド・クラフツ運動の理念的基盤を形成したラスキンの『ヴェネツィアの石』、『建築の七燈』(1849) が蔵書に加わった⁵⁶。ファルケはアーツ・アンド・クラフツ運動の支持者ではなく、後述のように、アイテルベルガーと同じく博物館の方向性においてアーツ・アンド・クラフツ運動が始まる以前のサウス・ケンジントン博物館を手本としていた。だが、ファルケは 1883 年の著作『美術工芸の美学：家、学校、工房のための手引』(Aesthetik des Kunstgewerbes: Ein Handbuch für Haus, Schule und Werkstatt) の中で、芸術産業 (Kunstindustrie) を 18 世紀に産業と芸術が分離した結果生じた純粋芸術とは明確に異なる存在として定義し、装飾のみならず実用と習慣に応じた形状を重視した⁵⁷。この点で、彼が近代デザインの理念に近い考えをもっていたことがわかる。

⁵⁵ Josef Hoffmann, *Meine Arbeit*, in: Ewald F. Sekler, *Josef Hoffmann: das architektonische Werk: Monographie und Werkverzeichnis*, Salzburg 1982, S. 487. (以下、Hoffmann, *Meine Arbeit* と略記)

⁵⁶ Christian Witt-Döring, *Austria: Idealism or Realism*, in: Wendy Kaplan (ed.), *The Arts & Crafts Movement in Europe & America, 1880-1920: Design for the Modern World*, London: Thames & Hudson, 2004, p.117. (以下、Witt-Döring, *Austria: Idealism or Realism* と略記)

⁵⁷ 天貝義教『応用美術思想導入の歴史：ウィーン博参同より意匠条例制定まで』思文閣出版、2010 年、298～305 ページ。(以下、天貝『応用美術思想導入の歴史』と略記)

1.2.3. アルトウール・フォン・スカラによるイギリス工芸の導入

1890年代末から1900年頃にかけて、4代目館長のアルトウール・フォン・スカラの時代に、蔵書にラスキン、モリス、ウォルター・クレインのドイツ語版出版物が加わった⁵⁸。スカラは熱心なイギリス工芸愛好家として知られた人物であった。彼はウィーンの工業専門学校（Polytechnikum）で学び、1867年のパリ万国博覧会にて商務省の派遣報告官を務めた後、インド、中国、タイ、日本を探訪した第一回オーストリア＝ハンガリー帝国東方調査（1868-1871）に参加した。帰国後、1873年のウィーン万国博覧会でオリエント部門、東アジア部門事務局長となり、1875年以降、万博参加国から寄贈された作品を基に設立されたウィーンの東方博物館（das Orientalische Museum, 1887年に貿易博物館（Handelsmuseum）に改称）の初代館長を務めた。1897年8月、彼は博物館を辞し、3代目館長ブルーノ・ブハー（Bruno Bucher, 1826-1899）の後任として帝国立オーストリア芸術産業博物館館長に就任した。スカラの経歴は芸術産業や美術工芸に近いものであり、調査旅行の経験も豊富だったが、彼は芸術産業博物館館長に就任するまで美術工芸をめぐる論議に直接的に関わることはなかった。東方博物館では、彼は主に出版、展示部門で活動した⁵⁹。だが、スカラが館長に就任したことで芸術産業博物館（以下、博物館と略）は転機を迎えた。

次節で述べるように、博物館のコレクションの基盤は宮廷、及びウィーンの有効な宗教家や貴族由来の歴史的なガラス製品、テキスタイル、陶磁器、金属製品、家具等の美術工芸品であった⁶⁰。また、博物館やクンストゲヴェルベシューレでは、過去の様式の中で特にイタリア・ルネサンス様式が模範とされ、それを取り入れた歴史主義様式の工芸品生産が博物館の「宮廷称号税基金」（Hoftiteltaxfonds）を通じて促進された⁶¹。1877年に制度化された宮廷称号税基金は、従来無償であった「帝国宮廷御用達」（k.k.Hoflieferant）、「帝国官庁御用達」（k.k.Kammerlieferant）（1889年以降「帝国にして王国の」（k.u.k.）に改称）という称号に税金を課し、徴収した税金を博物館に送り基金化したものである。博物館は基金を自由に使用することができ、流行や採算にとらわれずに展示用作品や試作作品の製作プロジェクトを実行するための資金源となった⁶²。

スカラはこうした従来の歴史主義様式の高級工芸路線から、時代に即した工芸への転換を目指した。1898年、スカラは従来の博物館機関誌『帝国立芸術産業博物館の報告』

⁵⁸ Witt-Döring, Austria: Idealism or Realism, p. 117.

⁵⁹ Gottfried Fliedl (Hg.), *Kunst und Lehre am Beginn der Moderne: Die Wiener Kunstgewerbeschule 1867-1919*, Salzburg/ Wien, 1986, S. 137.

⁶⁰ 天貝『応用美術思想導入の歴史』、106～107 ページ。

⁶¹ Fliedl, a.a.O., S. 137.

⁶² Ebenda, S. 77. Fritz Judtman, Der „Hoftiteltaxfonds“ und das Kunstgewerbemuseum, in: *Alte und Moderne Kunst*, Bd. X, H. 70, S. 22-23.

(Mittheilungen des k.k. Museums für Kunst und Industrie) に代わる新たな定期刊行物として『芸術と美術工芸』(Kunst und Kunsthandwerk) を創刊し、自ら編集長を務めた。彼は創刊号冒頭に、同誌を通じてオーストリア工芸の近代化を促進する意図を明記している。

全ての階級の教育を受けた人びとの美的領域における創造への関心と喜びの高揚、生産者と購買者の趣味の向上、美術工芸 (Kunsthandwerk) の性能の進化、高級芸術 (Hohenkunst) と手工芸の密接な関係の構築とその綿密な促進、我々の生活の中の芸術と工芸に関わる優れた現代の動向の研究と保護。

これらは、近代的な工芸博物館の指導者が認識すべき重要な課題の一部である。当地におけるこれらの問題の解決のため、従来 of 帝国立オーストリア芸術産業博物館報告書を、文章と図版によってこの目的に貢献する機関誌に発展的に改編する必要があるだろう。

こうした考えから、『芸術と美術工芸』が生まれた。

最も高い地位にある権威者を含む国内外の錚々たる人物たちが、我々の出発に非常に興味を寄せ、歓迎と共に早々に寄稿を申し出るなど協力の意を示してくれた。(略) 我々がこの月刊誌に望むことは、上記の内容が示唆することである。我々がいかに目標に近づこうとしているか、その方法は今後発行される雑誌が説明するだろう。

『帝国立芸術産業博物館の報告』が博物館の活動・新規購入品・人事報告を中心とする文字情報のみの冊子であった一方、『芸術と美術工芸』は、文章と豊富な作品写真によって丁寧に構成された芸術雑誌の体裁をとった [図 1]。後者の出来栄えについて、ウィーンの近代建築家アドルフ・ロース (Adolf Loos, 1870-1933) は、「今世紀ドイツ語で発行された最高の印刷物であり、イギリス人がモリスの印刷したチョーサーに世界最高の書物という別名を与えたように、世界で最も美しい定期刊行物と呼んで差し支えない」⁶³ と賞賛している。

新旧の機関誌の違いは表紙からも際立っている [図 2]。上部の雑誌名と下部の「帝国立オーストリア芸術産業博物館月刊誌、発行及び編集アルトゥール・スカラ」という副題の書体はユーゲントシュティール風の丸みを帯び、中間部に描かれた芸術と美術工芸の擬人化と思われる二人の女性像も統制のとれた曲線で描かれている。また、表紙をゆ

⁶³ Adolf Loos, Der Fall Scala (Oesterreichisches Museum und Gewerbeverein) 1898, in: Adolf Loos, *Gesammelte Schriften*, herausgegeben von Adolf Opel, Wien 2010, S. 20. (以下、Loos, *Gesammelte Schriften*, 2010 と略記)

るやかに縁取るような蔓模様もユーゲントシュティール風である。

これまでの調査で表紙デザイナーに関する情報は見つかっていないが、「H.L.」という署名から、イラストや舞台美術の領域で活躍したウィーンの画家ハインリヒ・レフラー（Heinrich Lefler, 1863-1919）⁶⁴によるデザインである可能性が高い。レフラーと彼の義兄弟の建築家、画家ヨーゼフ・ウルバン（Josef Urban, 1872-1933）のペアはウィーンを代表するユーゲントシュティールの芸術家であり、1900年に芸術家グループ「ハーゲン同盟」（Hagenbund）を創設した。ハーゲン同盟は、後述の「ウィーン分離派」と同様、当時のウィーン美術界の主流であったウィーン造形芸術家協会から離脱したグループであり、新たな様式芸術を目指した点で共通する。だが、客層は主に若者であり、特にグラフィックの領域で民族調の物語的、風刺的、ユーモラスな作風を特徴とした⁶⁵。レフラーとウルバンはロンドンの芸術雑誌『ステュディオ』に取り上げられるなど国外でも有名であり、1900年のパリ万国博覧会にも参加した。『芸術と美術工芸』との関連においては、二人が制作し、帝国立宮廷・国家印刷所にて印刷された豪華な彩色版カレンダーが、同誌初年度の付録となった。また、彼らの作品について記事内で頻繁に言及されている。

内容面の刷新として、『芸術と美術工芸』には博物館の活動報告や国内主要都市の展覧会に関する記事のほか、同時代のイギリス、フランス、ドイツ、イタリア等の諸外国の芸術・工芸動向に関する報告記事が多数掲載された。博物館関係者が、特に最新の様式であり、学ぶべき手本とみなしたのはイギリスの工芸であった。ウィーンの美術史家フランツ・ヴィックホフ（Franz Wickhoff, 1853-1909）による創刊号の「美術工芸博物館の未来」という記事は、以下のように書かれている。

今やいたるところに浸透している装飾と造形の新たな方向性に関し、われわれの工芸博物館設立の原点であり、この博物館を満たすところの模範作品コレクションは、いかなるものであるべきかという問題が生じている。（略）

その「新たな様式：引用者注」のルーツを、それが成長したイギリスに探せばすぐにたどりつく。なぜなら、それはすでに前世紀の半ばには、豊かな実りを約束する花々が咲き誇る若木のようにそこに存在していたからだ。古典期がギリシャ様式であり、ゴシックがフランスの、ルネッサンスがイタリアの様式

⁶⁴ *Neue deutsche Biographie*, Bd.14, Hrsg. von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Berlin 1985, S. 56.

⁶⁵ ハンス・ビザンツ「造形芸術と美術工芸」ローベルト・ヴァイセンベルガー編『ウィーン 1890-1920』池内紀・岡本和子訳、岩波書店、1995年、142～151ページ。

であるように、新たな様式はイギリスの様式である⁶⁶。

発行初年の 1898 年から 1900 年までの 3 年間に、イギリスの美術や工芸をテーマとした記事は以下の 11（うち一つは全 4 回のシリーズ記事）確認できる。

- ・ 「ヘンリー7 世即位以降のイギリス家具」（全 4 回：1 巻 1、6、10、11・12 合併号）
- ・ 「建築とイギリスの住宅」（1 巻 4・5 合併号）
- ・ 「18 世紀のイギリスの銀工芸」（1 巻 11・12 合併号）
- ・ 「オーストリア博物館におけるイギリスの入賞学生作品展」（2 巻 2 号）
- ・ 「イギリス近代紋章学（Heraldik）に関するいくつかのこと」（2 巻 7 号）
- ・ 「ジョン・ラスキン」（3 巻 2 号）
- ・ 「ロンドン通信」（3 巻 2 号）
- ・ 「素描家（Zeichner）としてのエドワード・バーン＝ジョーンズ」（3 巻 4 号）
- ・ 「イギリス美術工芸の改革者 C・R・アシュビー」（3 巻 4 号）
- ・ 「第 6 回アーツ・アンド・クラフツ展覧会協会展覧会」（3 巻 7 号）
- ・ 「ロンドン美術ニュース」（3 巻 7 号）

しかし、『芸術と美術工芸』や博物館定例の冬季展覧会を通じてイギリスの工芸を積極的に導入したスカラの方針に、博物館と密接な関係にあった「ウィーン美術工芸協会」（Wiener Kunstgewerbeverein）は激しく反発した。同協会は、1884 年 3 月 2 日の設立委員会で発足した、従来の同業者組合の枠組みを超えたウィーンで初めての「美術工芸」の職能団体であった。設立委員会は博物館講堂で開催され、2 代目館長ファルケが議長を務めた。協会は、博物館と連携して自国の美術工芸活動を促進し、その様々な方向性を代表することを目的とした⁶⁷。具体的な連携活動として、協会は毎年クリスマス展覧会（Weihnachtsausstellung）と題して館内で館員の展覧会を開催した。当時の館長ファルケ自身が、『帝国立芸術産業博物館の報告』に協会の発足経緯や目的に関する 4 ページ以上に渡る記事を書き⁶⁸、上述のように設立委員会議長を務めたことから、協会が発足当初から人的関係の上でも博物館と近い関係であったことがわかる。

⁶⁶ Franz Wickhoff, Die Zukunft der Kunstgewerbemuseen, *Kunst und Kunsthandwerk: Monatsschrift des k.k. österreichischen Museums für Kunst und Industrie*, Bd.1, H.1, 1898, S.15.

⁶⁷ Wiener Kunstgewerbeverein, in: Mittheilungen des k.k. Oesterreich Museum fuer Kunst und Industrie, Jg. XIX, no. 223, 1. April 1884, S. 95.

⁶⁸ Jacob v. Falke, Der Wiener Kunstgewerbeverein, in: *Ebenda*, S. 85-88.

1.2.4. ウィーン美術工芸協会の反発

ウィーン美術工芸協会の反発には二つの側面があり、第一に工芸自体をめぐる問題、第二に博物館の組織体制に関わる問題である。第一の点に関し、協会にとって、スカラによるイギリス工芸の導入は祖国の伝統的な工芸の危機であった。新館長スカラと協会の反目について、1897年に文筆家としてデビューしたアドルフ・ロースが、「スカラ事件（オーストリア博物館と工芸協会）」（初出：週刊誌『時代』(Die Zeit) 1898年4月9日号)、「ウィーンのスカラ座」（同：雑誌『ディー・ヴァーゲ』(Die Wage) 1898年11月5日号)、「オーストリア博物館の冬季展覧会」（同：『新自由新聞』(Neue Freie Presse) 1898年11月13日）等の複数の批評・エッセイに書き残している⁶⁹。ロースの著作には、協会がスカラを何もかもイギリス風にする「イギリス病」(die englische Krankheit)の役人、また、オーストリア工芸をイギリスに供給するエージェントと見なした様子が描かれている。ロース自身も時に揶揄するように用いた「イギリス病」という言葉は、元はV. v. Lという人物による反スカラの批評記事のタイトルであった⁷⁰。また、ロースの批評「オーストリア博物館散策」（初出：『新自由新聞』1898年11月27日）で言及されているように、従来の手の込んだ美術工芸品よりも質素で廉価な工芸品を礼賛する新たな価値観は、ウィーンの老舗企業や職人に違和感を抱かせた⁷¹。

第二の点に関し、スカラと協会の対立は、博物館の主導権をめぐる内部抗争を意味した。すなわち、協会にとって新館長の強力なイニシアティブは、彼らの従来の博物館への影響力を脅かすものであった。協会員以外は博物館での展覧会に出展できない、博物館の倉庫を協会が使用する等、私的団体である協会が博物館を半ば私物化していた現状に対し、スカラは協会と距離を置き、全ての職人や市民に開かれた公的機関としての博物館本来の姿を取り戻そうとした。博物館の組織問題は本節のテーマと異なるため、次章であらためて取り上げる。

博物館の外では、スカラが館長に就任する4ヶ月前の1897年4月に、保守的なウィーン美術界への対抗組織として、画家グスタフ・クリムト(Gustav Klimt, 1862-1918)を中心に「オーストリア造形芸術家同盟」(Vereinigung bildender Künstler Österreichs)、通称「ウィーン分離派」(Wiener Secession)が結成された。ウィーン分離派は世紀転換期にウィーンの諸文化領域で勃興したモデルネ(近代主義)の文化運動の一環として、ウィーンの芸術刷新運動を牽引した。ウィーン分離派については4節で後述し、ここではアーツ・

⁶⁹ アドルフ・ロースの全著作は、Loos, *Gesammelte Schriften*, 2010に収録されている。

⁷⁰ Adolf Loos, Der Fall Scala (Oesterreichisches Museum und Gewerbeverein) 1898, in: Loos, *Gesammelte Schriften*, 2010, S. 26.

⁷¹ Adolf Loos, Wanderungen im Oesterreichischen Museum 1898, in: *Ebenda*, S. 231-232.

アンド・クラフツ運動との影響関係に触れるにとどめる。

ウィーン分離派は他国の近代芸術運動に後れを取ったオーストリア芸術の近代化を目指し、その中で、芸術の内外のヒエラルキー、すなわち芸術の分野と受容者に関わる序列の撤廃を主張した。ウィーン分離派の機関誌『ヴェル・サクルム』(Ver Sacrum, 1898-1903) 創刊号に掲載されたグループのマニフェストにあたる記事(匿名)には、以下のように書かれている。

そして、階級や財産に関係なく、あなた方皆に呼びかけたい。我々は、「高級芸術」と「小芸術」、金持ちと貧しい者の芸術を区別しない。芸術は万人のものである⁷²。

この文章の中の、諸芸術分野の垣根をなくすという点は、後述のウィーン分離派特有の「総合芸術」(Gesamtkunstwerk)の精神の現れでもあった。また、画家や建築家の「小芸術」の領域への進出は、すでに同時代のユーゲントシュティールで広く実践されていた。しかし、「高級芸術」と「小芸術」、「金持ち」と「貧しい者」という二項対立でその平等を主張した点には、芸術の民主化というモリスの芸術理念からの直接的な影響が見て取れる。1903年には、最初期からのメンバーであるホフマンとモーザーが、アーツ・アンド・クラフツ運動的な芸術家と職人の協働団体である「ウィーン工房」を設立した。このように、19世紀末のウィーンの芸術刷新運動の担い手たちもアーツ・アンド・クラフツ運動の影響下にあった。

スカラの館長在職中の1899年から1900年にかけて、ウィーン分離派の画家フェリツィアン・フォン・ミュルバッハ(Felician von Myrbach, 1853-1940)が博物館附属クンストゲヴェルベシュレ校長となり、同じくウィーン分離派のアルフレート・ローラー(Alfred Roller, 1864-1935)、ホフマン、モーザーが教官に着任した。館長に人事的権限が一任されていたわけではなく、後述のように、スカラは教師陣が特定の芸術流派に偏ることを懸念したが、スカラによる博物館の改革方針がウィーン分離派と学校を結びつける一因となったのは明らかである。ミュルバッハら分離派の芸術家たちは、教官着任後、ウィーン工房の設立にも深く関わることとなるクンストゲヴェルベシュレの教育改革に着手した。

しかし、共にイギリスの影響を受けながらも、スカラとウィーン分離派が直接行動を共にすることはなかった。また、前述のようにスカラにはウィーンの工芸の近代化に寄

⁷² Anonym, Weshalb wir eine Zeitschrift herausgeben?, in: *Ver Sacrum*, Jg. 1, Heft 1, 1898, S. 6. (以下、Weshalb wir eine Zeitschrift herausgeben?, 1898 と略記)

与した実績が認められるにもかかわらず、彼がオーストリア近代デザイン史上で積極的に評価されることは少ない。その原因の一つとして、彼がイギリス工芸を理想とするあまり、ウィーンの産業界にそれらを模倣させたことが挙げられるだろう。スカラが館長に就任した 1897 年 12 月号の『帝国立芸術産業博物館の報告』の記事によると、その年の博物館冬季展覧会には多くの複製（Copien）が出展された。

冬季展覧会では極めて新しい現象として、多くの美術工芸家が、博物館館長が調達した作品に基づく複製を展示した。いくつかの個人蔵の素晴らしい作品、ならびに商業美術館からの作品が加わったことでさらに充実した博物館の所蔵品が、大半の作品の見本となった。（略）展示された作品の大部分は、前述のように、館長から提供された見本の複製であった。⁷³

ロースの批評「オーストリア博物館のイギリス派」（1899）にも、「実際、我々の専門学校やクnstゲヴェルベシューレはイギリスの調度品を模倣している」⁷⁴と書かれている。ロースはこうした傾向に批判的であり、「イギリスが急速に進歩する一方で我々が現状に留まる後には、これらの学校はイギリスの学校が 20 年前にいた位置にたどり着くのが関の山だろう。」⁷⁵と述べ、ウィーン工芸の先行きに懸念を示した。

複製の制作は、ウィーン分離派がオーストリア独自の近代的な創造性を重視し、外国に学びつつその模倣を否定したのと逆の行為であった。モーザーは 1916 年の回想録「私の歩み」（Meine Werdegang）の中で、スカラの功績を認めつつ、彼が複製を推奨したことを批判している。

当時クnstゲヴェルベシューレが附属していたオーストリア博物館のトップは、宮廷顧問官（Hofrat）のスカラだった。彼はとても有能だったが、やや支配欲のある人物だった。（略）スカラはウィーンにイギリス風を導入していたが、古い様式の模倣が決定的な弱みだった⁷⁶。

ホフマンも、前述の講演「私の仕事」で、スカラが館長を務めた芸術産業博物館では

⁷³ Anonym, Ausstellungen im Museum, in: *Mittheilungen des k.k. Museums für Kunst und Industrie*, Bd. XII, H. 12, 1897, S. 543.

⁷⁴ Adolf Loos, Die Englischen Schulen im Oesterreichischen Museum 1899, in: Loos, *Gesammelte Schriften*, 2010, S. 225.

⁷⁵ Ebenda.

⁷⁶ Kolo Moser, Mein Werdegang, in: *Velhagen & Klasings Monatshefte*, Jg. 31, H. 1, 1916, S. 258.

「古い様式、または最低でもイギリス風の盲目的な模倣」⁷⁷が要求されたと述べている。

以上より、ウィーンでは 1897 年頃からアーツ・アンド・クラフツ運動の思想及び作品が、公的機関である帝国芸術産業博物館、ならびにウィーン分離派という先進的な芸術家グループによる受容を通じて市民や産業界に伝播した様子が確認できる。特に博物館 4 代目館長スカラの功績は大きく、ウィーンの工芸・産業界とつながる同館が機関誌や展覧会を通じて、イギリス工芸の最新動向を宣伝した意義は大きかったと考えられる。しかし、スカラのイギリス贋真は、一方でウィーンの美術工芸の利害団体であるウィーン美術工芸協会の反発を招き、他方で、イギリス工芸の模倣に終始した点をウィーン分離派の芸術家たちに批判された。スカラによるイギリス工芸の促進は、イギリスを手本にオーストリア固有の様式を創造するところまで至らなかった。アーツ・アンド・クラフツ運動思想がウィーンの芸術家たちの独自の実践に結びくのは、ウィーン分離派が自らの活動理念にその思想を吸収してからのことであった。

⁷⁷ Hoffmann, *Meine Arbeit*, S. 488.

1.3. 第一期デザイン改革：アイテルベルガーと帝国立オーストリア芸術産業博物館

前節では、1890年代末にスカラの下で帝国立オーストリア芸術産業博物館の近代化が始まり、当時最先端と見なされたイギリス工芸が導入された状況を明らかにした。では、博物館のそもそもの創設目的と理念は何だったのか。本章冒頭で述べたように、ハプスブルク君主国のデザイン改革は、1860年代のルドルフ・フォン・アイテルベルガーを中心とする第一期、及び1900年前後のウィーン分離派関係者による第二期に大別できる。帝国立芸術産業博物館が創設されたのは第一期改革の時期であった。本節では博物館を中心とする1860年代の第一期デザイン改革の特徴と意義を検証する。

1.3.1. ハプスブルク君主国の工業化と経済成長

ハプスブルク君主国で産業と芸術の結合をめぐる問題が認識されたのは19世紀中葉であった。1860年代にウィーンで君主国初のデザイン改革に着手したのは、ウィーン大学美術史教授であったルドルフ・フォン・アイテルベルガー、及びリヒテンシュタイン大公の司書であったヤーコプ・フォン・ファルケである。当然のことながら同時代のイギリスのヘンリー・コールによる一連のデザイン改革は重要な刺激となり、特に1862年の第2回ロンドン万国博覧会がアイテルベルガーらの具体的な行動の契機となった。だが同時に、工業化の進展、ブルジョワジーの経済力と政治力の上昇、及び外交問題や国内の民族問題に関わる政治的混迷といった当時の君主国の社会的背景が、産業振興を主目的としたデザイン改革を促進した。以下、まずは第一期デザイン改革の歴史的前提を整理する⁷⁸。

ハプスブルク君主国の産業化は1820年代後半に始まった。綿紡績は1820年代から、毛織物は1830年代から機械化され、織物産業が工業生産の40%を占めた。1847年には国内に157台の綿紡績機があり、紡錘の数はドイツ関税同盟を上回った。ボヘミアでは1820年代以降、鉄鋼生産が2倍、石炭が4倍になり、特にドイツ語圏ボヘミアは、文化的優位性、織物家内工業の強い伝統、及び天然資源を有したことで国内屈指の工業地域へと成長した。同時期に君主国内の交通網も飛躍的に発達し、約2000マイルに及ぶ主要道路が建設され、ドナウ川、ヴルタヴァ川、エルベ川が運河で連結された。鉄道網の本格的拡張は世紀半ばとなるが、1836年にソロモン・ロートシルト（ロスチャイルド）がウィーンからモラヴィアのオロモウツまで北部鉄道を開通させた。こうした産業化による経済上のリベラリズムは行政機構の上層部へ広がり、行政も自由な産業活動を後押し

⁷⁸ 本節のハプスブルク君主国史は、ロビン・オーキー『ハプスブルク君主国 1765-1918：マリア・テレジアから第一次世界大戦まで』三方洋子訳、山之内克子・秋山晋吾監訳、NTT出版株式会社、2010年、101～231ページに拠る。

した。鉄鋼業、農産物加工業の領域では貴族の力が存続したが、このように 19 世紀前半に産業面でのブルジョア化が進行した。他方、都市の工業化は遅れたものの、ギルド制度の衰退（1859 年通商令により法的に廃止）により職人がプロレタリアート化する傾向が現れた。

1850 年代のさらなる工業化の進展と経済成長は、内務相アレクサンダー・バッハの名から「バッハ体制」と呼ばれた新絶対主義の政治体制に導かれたところが多い。しばしば 19 世紀はブルジョワジーの時代といわれるが、ハプスブルク君主国は、18 世紀の絶対啓蒙君主であったマリア＝テレジア（在位 1740-1780）、ヨーゼフ 2 世（同 1780-1790）の治世後、1840 年代まで中央集権化された官僚国家の色合いが濃かった。19 世紀初頭はナポレオン率いるフランスとの戦争が長引き、1806 年には神聖ローマ帝国が消滅した。1813 年のライプツィヒの戦におけるナポレオン失脚後、ようやく君主国は宰相メッテルニヒの巧みな政治的手腕により国際的地盤を回復し、国内では 1814 年のウィーン会議から 1848 年の 3 月革命まで、「メッテルニヒ体制」と呼ばれる保守的な官僚政治が続いた。

1848 年のヨーロッパの諸革命には、立憲革命、自治運動、ナショナリズム運動等、様々な側面があったが、ウィーンの 3 月革命は、主に中産階級による対官僚制絶対主義の蜂起であった。結果的に革命は 10 月に軍に鎮圧され、革命後に即位したフランツ＝ヨーゼフを頂点に中央集権的な政治体制が再編された。しかしながら、下記のように自由主義な経済政策を推進したバッハ体制はブルジョワジーに有利に作用し、彼らの政治力は実質的に向上した。

1850 年代のバッハ体制下、経済面で国が果たす役割は生産基盤の整備と国際的な通商協定に限定された。また、鉄道建設事業が重視され、1848 年以前にウィーンと鉄道で結ばれた都市はプラハのみであったが、1852 年にブダペスト、1854 年にリュブリャナ、トリエステ、1861 年にバイエルン国境のパッサウとつながった。ブダペストとザグレブ間、プラハとボヘミアの産業都市リベツ、プルゼニ、クラドノ間など、君主国の他の都市間でも鉄道網が飛躍的に拡張した。さらに、西ヨーロッパからの資本主義の刺激が加わり、1857 年のヨーロッパ不況まで国内産業の工業化と経済成長が続いた。続く 1860 年代のウィーンのリングシュトラッセ（環状道路）開発は、首都の近代都市化のみならず、貴族階級からブルジョワジーへの社会的権力の変移と価値観の変化を象徴する出来事であった。これは首都への人口流入への対応として、市街を囲む稜堡を壊し新たな近代都市を造成する工事であったが、1857 年の工事決定は、1848 年の革命の記憶から首都を庇護する軍用地の民間開発に反対した軍部の意向よりも経済発展が優先されたことを意味した。

政治面では、1860 年には 10 月勅書が發布され君主国の立憲期が始まった。背景とし

て、政府は対ロシア、プロイセン、フランスへの軍事的敗北と財政的困窮、及び 1857 年から続く不況による国内の不満分子に対応するため、内政改革に着手せざるを得なかったことが挙げられる。しかし、ハンガリー寄りの 10 月勅書の内容がオーストリア・ドイツ系の反対により翌年の 2 月勅書で覆されたように、諸民族の均衡は極めて困難な内政課題であった。

このように、1862 年の第 2 回ロンドン万国博覧会の前夜、種々の政治的動乱や経済的变化を経て君主国の近代国家化が進行していた。国家の産業振興は、経済的主導権を握っていたブルジョワジーと国家の双方にとって重要であった。特に後者にとり、その実行は国際競争のみならず、民族問題に動揺する国家の基盤を安定させるためにも急務であった。

1.3.2. アイテルベルガーによる芸術産業博物館設立の献言

アイテルベルガーは、「オーストリア帝国造形芸術委員会」(Österreichischer Kommission für bildende Kunst)の一員として、1855 年のパリ万国博覧会に続いて第 2 回ロンドン万国博覧会に派遣された。彼は 1852 年にウィーン大学の美術の理論、及び歴史学教授となったが、教授職以外にも、「美術及び歴史的記念物の研究と保存中央委員会」(Zentralkommission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst-und historischen Denkmäler)、「建造物中央委員会」(Central-Kommission für Baudenkmäler)、「ウィーン古代協会」(Wiener Alterthunverein)等の委員としてウィーンの美術政策に関わり、1858 年から 1860 年にかけてドイツ語圏初の美術地誌学研究である『オーストリア帝国中世美術記念物』を発行するなど、幅広く活動していた⁷⁹。

ロンドンの博覧会は、国家が科学の経済活動への活用、及び芸術産業振興のための職業教育に着手する契機となった。オーストリア公式報告書は、国際競争力としての工業従事者の教育の重要性を以下のように指摘した。

時代は工業的になった。全方位への発展、そして工業的になったがゆえに学問的教育と技術的教育に等しい価値を与えることは、時代の要請である。いや増す豊かさは全ての教育分野を十分に保護する手段を与える。ロンドンの博覧会は、今日の経済的な世界情勢下、教育機構の完備に熱心でない国は農業、鉱業、産業、工業、商業における著しい発展を遂げることができないという確信を強めたことだろう。今や世界市場では物質的手段のみならず、豊かな知力も競争

⁷⁹ 天貝、『応用美術思想導入の歴史』、120～122 ページ。

力となる。⁸⁰

報告書に記されたように、会場では世界的な工業化の進展が明らかになった。とりわけ、1851年の大英博覧会の翌年に設立されたサウス・ケンジントン博物館（1857年に装飾美術博物館より改称）の趣味教育の成果が諸国の関係者に認められた。アイテルベルガーも同博物館の重要性を強く認識し、帰国後、君主国首相ライナー大公の勧めにより、同博物館を手本とする博物館を用いた趣味教育（Geschmacksbildung）と芸術産業（Kunstindustrie）の振興に関する意見書を政府に提出した。これに対し、皇帝フランツ＝ヨーゼフは博物館設立の意義を認め、1863年3月7日付けのライナー大公宛の親書にて早急な取り組みを指示した。

オーストリア産業の発展のため、祖国の企業家たちに産業的活動の促進、また特に趣味の向上に寄与する芸術と科学を豊かに提供する補助手段の便宜をはかることは急務であることから、余は、「オーストリア芸術産業博物館」（*Österreichisches Museum für Kunst und Industrie*）と称する機関が早急に設立されるよう命じる。⁸¹

博物館の目的と正式名称は、ここで皇帝が使った、直訳すると「芸術と産業のためのオーストリアの博物館」という表現に由来する⁸²。上記の文章の後、皇帝は王宮、アーセナル（武器庫）、ウィーン大学、工科大学等に自ら所有する展示物を新たな博物館に収容すると述べ、宮廷の膝元であるウィーン、貴族からも彼らの「愛国心」によってコレクションが提供されることを期待する旨を述べた。展示品のみならず、博物館の暫定的な建物として宮廷の舞踏会館（Ballhaus）を下賜した。それは以下のように、一刻も早い開館を皇帝自身が望んだからであった。

この博物館の設立には、その繁栄を導く並々ならぬ創造性が求められ一定の時間を要するが、他方でこの種の機関の必要性は、とりわけ美術工芸の領域で明

⁸⁰ Josef Arenstein (Hg.), *Österreichische Bericht über die internationale Ausstellung in London 1862*, Wien 1863, in: Wilhelm Mrazek, *Industrielle Revolution und kunstgewerbliche Reformbewegung in Österreich*, in: *Österreichische Museum für Angewandte Kunst, 100 Jahre Österreichisches Museum für angewandte Kunst*, Wien 1967, S. XVI.

⁸¹ *Das kaiserlich königliche österreichische Museum und die Kunstgewerbeschule: Festschrift bei Gelegenheit der Weltausstellung in Wien, Mai 1873*, Wien 1873, S. 39.（以下、*Das kaiserlich königliche österreichische Museum und die Kunstgewerbeschule*, 1873 と略記）

⁸² 天貝、『応用芸術思想導入の歴史』、104 ページ。

白であることから、本件に係る博物館部局の設置に関し後の拡充を条件に即刻実行し、且つ、同博物館部局の暫定的所在地は我が宮廷の舞踏会館とすることを認める。⁸³

さらに皇帝は、アイテルベルガーらを博物館規約作成のための委員に任命し、早期に草案を提出するよう命じた。

特に博物館のために規約を起案することとし、それらを推敲し種々の開館措置に着手する臨時委員会を任命する。同委員会は、委員長の国務省部局長カール・エドゥレン・フォン・レヴィンスキ、ならびに宮廷宝庫主任（*Schatzmeister Meiner Schatzkammer*）兼、宮廷貨幣及び古典古代コレクション専門職員ヨハン・ガブリエル・ザイドル、国務省芸術係官・内閣書記官グスタフ・ハイダー博士、ウィーン大学美術史学科非正規教授ルドルフ・フォン・アイテルベルガーによって構成され、必要に応じ若干名の人員補充により委員会の拡大を申請し、また専門家から聴聞する権限を与える。同委員会は諸提議と規約草案を、貴下〔ライナー大公：引用者注〕に直接提出することとする。

余は本件が最高度の迅速さをもって取り組まれ、規約草案と諸提議が決議案件として余に早急に提出されることを望んでいる。⁸⁴

親書からは、皇帝が博物館設立に相当に意欲的であった様子がうかがわれる。親書の中で指名されたレヴィンスキ、ザイドル、ハイダー、アイテルベルガーが博物館規約を準備している間、後に博物館の新館を設計した歴史主義の建築家ハインリッヒ・フェルステル（*Heinrich Ferstel*, 1828-1883）⁸⁵が舞踏会館を改装した。

1.3.3. 帝国立オーストリア芸術産業博物館の開館

1864年5月12日、帝国立オーストリア芸術産業博物館が開館した。これは大陸初の産業的芸術を主体とする博物館であった。ライナー大公、アイテルベルガー、ファルケが、それぞれ総裁（*Protektor*）、初代館長、館長代理に就任した。博物館規約第1条は、博物館の目的を以下のように定めている。

⁸³ *Ebenda.*

⁸⁴ *Ebenda*, S. 40.

⁸⁵ フェルステルはオーストリアの代表的な歴史主義の建築家であり、ウィーン市内の主要作品にはヴォティーフ教会（1856-1879）、フライユングの銀行及び株取引所（現フェルステル・パレス、1860）、ウィーン大学本館（1883）がある。

博物館の任務は、工芸に芸術と科学を提供する補助手段をもたらし、またその容易な利用を可能とすることを通じ、工芸の活動を促進し、かかる領域における趣味の向上に寄与することである。⁸⁶

サウス・ケンジントン博物館が手本とした、生産品の水準向上のための「芸術」と「科学」の提供という博物館の使命の基盤には、建築家ゴットフリート・ゼンパー（Gottfried Semper, 1803-1879）が「科学、産業、芸術：ロンドン産業展覧会閉会に際した国家の芸術感覚喚起のための提言」（Wissenschaft, Industrie und Kunst, Vorschläge zur Anregung nationalen Kunstgefühls bei dem Schlusse der Londoner Industrieausstellung, 1851）にまとめたコレクション、アトリエ、講演を連動させる教育的博物館構想があった⁸⁷。ゼンパーの提言では、美術工業製品の美的問題が論じられた（「科学、芸術、産業」第1章～5章）後、組織的な改善策として国民の趣味の向上、及びその具体的な施策としてコレクションとアトリエが提案され、工業製品に関するコレクションをもつ博物館と、科学と工業への美術の応用を可能にする美術教育に関する構想が表明される（同、第6章）⁸⁸。

ゼンパーの構想とは異なり、ウィーンの芸術産業博物館は独自のコレクションをもたなかった。展示品は上述の皇帝の親書で示されたとおり、宮廷、ウィーン大学、ウィーン市、及びウィーンの貴族たちからの貸与品によって構成された⁸⁹。展示品は、主に歴史的なガラス製品、テキスタイル、陶磁器、金属製品、家具、革製品等であった。それらはファルケによって、ゼンパーが提案した材料と技法に基づき以下の24の区分に分類された。

1. 編み細工（I Das Geflecht）
2. テキスタイル製品（II Spezielle textile Kunst und ihre Nachbildungen）
3. 塗装製品（III Lackarbeiten）

⁸⁶ Ebenda, S. 41.

⁸⁷ ゼンパーの理念と19世紀の新しい工芸教育思想の関係については下記参照：Wilhelm Mrazek, Gottfried Semper und die museal-wissenschaftliche Reformbewegung des 19. Jahrhunderts, in: Hans M. Wingler (Hg.), Gottfried Semper, *Wissenschaft, Industrie und Kunst: Und andere Schriften über Architektur, Kunsthandwerk und Kunstunterricht*, Mainz, 1966, S. 113-119. 天貝『応用芸術思想導入の歴史』107～111ページ。また、ゼンパーの芸術産業の博物館構想に関する英文手稿は下記に収録されている：Gottfried Semper, *The Ideal Museum: Practical Art in Metals and Hard Materials*, Wien, 2007.

⁸⁸ 天貝『応用芸術思想導入の歴史』108ページ。

⁸⁹ *Das kaiserlich königliche österreichische Museum und die Kunstgewerbeschule*, 1873, S. 41-43.

4. エナメル (IV Email)
5. モザイク (V Mosaik)
6. ガラス絵 (VI Glasmalerei)
7. 絵画 (VII Malerei)
8. 活字・製版・版画 (VIII Schrift, Druck und graphische Kunst)
9. 製本塗装 (IX Aeussere Bücherausrüstung)
10. 皮革製品 (X Lederarbeiten)
11. ガラス製品 (XI Glasgefässe und Glasgeräth)
12. 陶器 (XII Thongefässe)
13. 木工製品 (XIII Arbeiten aus Holz)
14. 角・骨・象牙・蠟製の容器・小物 (XIV Geräte und kleinere Plastik in Horn, Bein, Elfenbein, Wachs u. dgl.)
15. 大理石・雪花石膏・その他の石製の容器・彫刻 (XV Gefässe, Geräth und Sculptur in Marmor, Alabaster und sonstigem Stein)
16. 銅・真鍮・錫・亜鉛・鉛製品 (XVI Kupfer, Messing, Zinn, Zink, Blei)
17. 鉄製品 (XVII Eisenarbeiten)
18. 鐘・時計 (XVIII Glocken und Uhren)
19. ブロンズ製品 (XIX Gefässe, Geräth, Reliefs in Bronze)
20. 金工 (XX Goldschmiedekunst)
21. 宝石 (XXI Bijouterie)
22. 彫刻 (XXII Graveurkunst)
23. 成形用素描 (XXIII Allgemeine Zeichnungen für plastische Ausführung)
24. 彫像 (XXIV Sculptur im Grossen)⁹⁰

展示品は以上のように正確に分類され、さらに、工芸生産の理解と発展に寄与する教育的プログラムが用意された。こうして博物館には作品閲覧者のみならず、商人、企業家、建築家、芸術家らが訪れ、展示、講演、出版物によって構成された教育的プログラムに参加した。

しかし、博物館では設立当初から、博物館とは別に附属教育機関としてクンストゲヴ

⁹⁰ Kathrin Polorny-Nagel, Zur Gründungsgeschichte des k.k. Österreichischen Museum für Kunst und Industrie, in: Peter Noever (Hg.), *Kunst und Industrie: Die Anfänge des Museums für Angewandte Kunst in Wien*, Wien 2000, S. 69 (天貝『応用芸術思想導入の歴史』106～107ページ)

エルベシュレーの設置が課題とされていた。1866年3月に博物館が内閣に提出した覚書には、学校の必要性の根拠として以下のことが記された⁹¹。すなわち、オーストリアの芸術産業（Kunstindustrie）はフランスを主とする外国の趣味に依存し、多くの工場経営者が外国から見本製品を輸入し、国内の工場労働者に正しい様式の素描能力、及びそれらを読み取る力が備わっていないため熟練職人さえ外国人に依存している。そこで、オーストリアに欠如している芸術産業のための素描家、モデラー、及びそれらの教師を養成する専門教育機関としてクンストゲヴェルベシュレーの設立が求められる、という主張である。そして、クンストゲヴェルベシュレーで教育される美術家に必要なものは、オーストリアの工場を芸術的に活気づける創意に満ちた頭、美的感覚、熟練した手であるとされた。さらに、覚書は、産業的芸術とは美術の最高形態である絵画、彫刻、建築が生活必需品に応用されたものにほかならないとして、クンストゲヴェルベシュレーでは絵画、彫刻、建築を教授し、装飾家、壁画家、素描家のみならず、「真の美術家」を教育しなければならないとされた。これはアイテルベルガーの信念でもあり、彼は、クンストゲヴェルベシュレーの目的が達成されるためには、絵画、彫刻、建築という3つの主要な美術が独自の自立した方法で奨励されるべきだと考えた⁹²。

1867年2月7日、理事会代表団が博物館の新設と、その内部への学校設立を願い出た。教育評議会（Unterrichtsrat）が実現のための制度的枠組みを整えることとなり、評議会は2月18日に、博物館における専門的なクンストゲヴェルベシュレーの並置、及び委員会による14日以内の学校規則の起案を決議した。規則制定のための委員会には、建築家エドゥアルド・ファン・デル・ニユル（Eduard van der Nüll, 1812-1868）⁹³、画家エドゥアルド・エンガー（Eduard Engerth, 1818-1897）、歴史学者アドルフ・ベアー（Adolf Beer, 1831-1902）、そして芸術博物館館長アイテルベルガーが任命された。評議会は6月29日に協議を終了し、9月27日に皇帝に認可された学校規則が『ウィーン新聞』（Wiener Zeitung）に公表された⁹⁴。学校規則第1条は以下の通りである。

クンストゲヴェルベシュレーは芸術産業の需要に適う有能な人材の養成を使命

⁹¹ 天貝、『応用芸術思想導入の歴史』153～154ページ。

⁹² 同書、154ページ。

⁹³ ニユルは1844年以降ウィーンの造形芸術アカデミー教授を務めたウィーンの歴史主義の建築家であり、ウィーンのアーセンナル（1849-1855）、リングシュトラッセの宮廷オペラ座（現国立オペラ座、1861-1869）等を設計した。しかし、アウグスト・S・v・シカール（August Sicard von Sicardsburg, 1813-1868）と共同設計したオペラ座が建設途中から酷評されたため、その完成前に自殺した。

⁹⁴ *Das kaiserlich königliche österreichische Museum und die Kunstgewerbeschule*, 1873, S.77-78.

とする。それゆえ、産業と密接に結びついた芸術の諸分野が授業の中心となり、これらの分野が学校組織を構成する。その分野とは、1. 建築芸術（Baukunst）、2. 彫刻（Bildhauerei）、3. 素描と絵画（Zeichen und Malen）である。⁹⁵

第2条で、学校にこれら3分野の専門課程（Fachschule）、及び予備課程（Vorbereitungsschule）が設置されることが定められた。後者の目的は、専門課程の講義が有意義な成果を発揮するために必要な、従来不備のあった素描の基礎教育を行うことであった（第3条）。第8条に定められた専門課程の主要科目は、下記の通りである。

1. 建築と建築素描（Architektur und architektonischen Zeichen）
2. モデルの素描（Zeichen nach Modellen）
3. 古典の素描（Zeichen nach Antiken）
4. 人物画（Malen figürlichen Gegenstände）
5. 平面装飾、及び花の絵画の素描と描写（Zeichen und Malen von Flächenornamenten nebst Blumenmalerei）
6. 彫塑（Modellieren）
7. 模型づくり（Bossieren）
8. 木彫（Holzschnitzerei）
9. 美術工芸的対象物の発案・彫塑の訓練（Uebung in Erfindung und Modellierung kunstgewerblicher Gegenstände）⁹⁶

翌1868年10月15日、クンストゲヴェルベシューレがヴェーリンガー通りの旧銃器工場を仮校舎として開校した。初代校長には、建築専門クラス教授を兼ねて建築家ヨーゼフ・ストルク（Josef Stork, 1830-1902）が任命された。他方、学校規則公開以前に、皇帝は1867年7月30日の決議で国務省（Staatsministerium）に博物館の新築に早急に着手するよう命じ、秋にはシュトゥーベントアの土地が選定された。1868年3月19日にフェルステルによる新築プランが承認され、同年秋に工事が始まった。工事は原料・人材不足により遅延し、新しい博物館は1871年11月4日に完工式を迎えた⁹⁷。

新館の1階には、柱廊式の中庭（Hof）の左右に第1展示室から第8展示室が配置され、2階に第9展示室、図書室、講義室、クンストゲヴェルベシューレの教室が配置された。

⁹⁵ Ebenda, S. 78.

⁹⁶ Ebenda, S. 79.

⁹⁷ Ebenda, S. 47-48.

上述のファルケによる分類に基づき、第1展示室から第9展示室は、順に金工、陶製品、ガラス製品、家具とテキスタイル、鉄・真鍮・鉛製品、現代の美術工業製品、各種書籍装丁と細密画、石膏製装飾、グラフィック芸術の展示に使用された⁹⁸。

アカデミーとしてのクンストゲヴェルベシュレーの設置は、国内に工芸教育を浸透させる前提条件であった。アイテルベルガーの主導により、国内の工芸専門学校数は1872年に8校、1877年に77校、1900年には128校に増加した。1877年の時点で、167名の教師はほぼ全員がウィーンのクンストゲヴェルベシュレー出身であった⁹⁹。こうして君主国内に、クンストゲヴェルベシュレーを中心に中央集権的な工芸教育システムが確立された。

新しい博物館での最初の展覧会であったオーストリア工芸展では、ウィーンで初のコンパートメント式展示としてインテリアの統一的な装飾効果が披露された¹⁰⁰。これは、館長アイテルベルガーの意向であった。彼は総合芸術の実現を芸術改革の最終目標としており、1868年以降、ゼンパー、フェルステル、テオフィル・ハンセン（Theophil Edvard Hansen, 1813-1891）、フリードリヒ・シュミット（Friedrich Schmidt, 1825-1891）、カール・ハゼナウアー（Carl Hasenauer, 1833-94）¹⁰¹ら著名な歴史主義の建築家たちに接近し、小芸術や建築装飾の向上を希求した¹⁰²。ただし、総合芸術は当時のウィーンでは建築、絵画、彫刻の一体化を目指す「諸芸術の統合」という意味合いが強く、モリス的な高級芸術と小芸術の平等という観念とは異なっていた¹⁰³。

デザイン史家天貝義教の指摘によると、アイテルベルガーは、高級芸術と小芸術との統一の崩壊、ブルジョワ社会の伝統との断絶等によって趣味の退廃と危機が生じ、教育的、学問的、及び実践上の改革によって伝統と繋がりが達成されなければならないとして、高級芸術と産業芸術（*gewerbliche Kunst*）の統一を主張した。アイテルベルガーは、この二つの芸術の相互作用において伝統を強調し、伝統は具体的には過去の芸術作品に

⁹⁸ 天貝『応用芸術思想導入の歴史』113 ページ。

⁹⁹ Wilhelm Mrazek, *Industrielle Revolution und kunstgewerbliche Reformbewegung in Österreich*, in: *Österreichische Museum für Angewandte Kunst, 100 Jahre Österreichisches Museum für angewandte Kunst*, Wien 1967, S. XVIII.

¹⁰⁰ Ebenda, S. XVIII-XIX.

¹⁰¹ ウィーンで実現したハンセンの代表作：楽友協会（1864-1870）、造形芸術アカデミー（1869-1876）、株取引所（1874-1877）。シュミット：アカデミッシェス・ギムナジウム（1863-1866）、ウィーン市庁舎（1872-1883）。ハゼナウアー：美術史博物館及び自然史博物館（ゼンパーと共同設計、1871-1891）、ブルク劇場（ゼンパーと共同設計、1874-1888）。フェルステル、ハンセン、シュミット、ハゼナウアーは、それぞれ1879年、1884年、1886年、1873年にFreiherr（男爵）の爵位を得た。

¹⁰² Mrazek, a. a. O., S. XIX.

¹⁰³ Witt-Dörning, *Austria: Idealism or Realism*, p. 113.

求められた。つまり、アイテルベルガーにとって、博物館は高級芸術と産業芸術の統一を実現し、その原理となる伝統の担い手を実践的に教育する場であった¹⁰⁴。

伝統を現代の生産品の造形原理と見なしたアイテルベルガーは、模範的様式としてルネサンス様式を取り入れた。ルネサンス様式は、伝統的かつ現代的な合目的性と美を備えた様式と見なされた。ウィーンにおけるルネサンス様式は抑制的なベルリン、教育的要素を欠いたパリのルネサンス様式と異なり、芸術家の個性を生き生きと発展させるものであった。アイテルベルガーは、ルネサンス様式の純粋な雰囲気は北イタリアからオーストリアまで連なっており、オーストリアの芸術発展の基礎である、それゆえ範例としてのイタリア・ルネサンスはウィーンの国民様式であり、それを原理とすることでウィーンの芸術家は自らの創造的な造形表現の正当性を主張できる、と考えた¹⁰⁵。美術史家クリスティアン・ヴィット＝デリングは、イタリア・ルネサンスが選択されたことには、ドイツ・ルネサンス様式は統一されたばかりのプロイセンを想起させるという当時の時代感覚も関わっていたと指摘している¹⁰⁶。

こうしたアイテルベルガーの信念を反映し、フェルステルによる新築の博物館は、建物から内装までルネサンス様式で統一された¹⁰⁷。また、1873年のウィーン万国博覧会は、アイテルベルガーを中心とするハプスブルク君主国の工芸改革の成果をより盛大に披露する場となり、ここでもルネサンス様式がウィーン工芸の主要な様式であった¹⁰⁸。

以上のように、1860年代から1870年代にかけて、アイテルベルガーを中心にハプスブルク君主国の最初のデザイン改革が実行された。近代的工芸生産・教育体制の確立は国家の産業振興に通じる点で重要であり、アイテルベルガーやファルケはサウス・ケンジントン博物館やゼンパーの博物館構想を研究し、その実現を綿密に計画した。同時に、芸術産業博物館の実現への皇帝自身の強い意欲、及びライナー大公の実際的な関与状況から、一連のデザイン改革が君主国内の工業化とウィーンの大規模都市改造を背景とした、国家の威信をかけたプロジェクトであったことがわかる。それは、アイテルベルガーが制度面ではイギリスを手本としつつ、様式面ではイタリア・ルネサンス様式に基づくオーストリア固有の様式を目指したことからもうかがわれる。

第一期デザイン改革において、ヨーロッパ大陸初の芸術産業博物館、及び附属教育施設であるクンストゲヴェルベシュレが実現し、以後の君主国のデザイン運動の確固たる基盤ができたことは重要な成果であった。しかし、近代性に関しては、影響を受けた

¹⁰⁴ 天貝『応用芸術思想導入の歴史』117～118 ページ。

¹⁰⁵ 同書、119 ページ。

¹⁰⁶ Witt-Dörning, *Austria: Idealism or Realism*, S. 113.

¹⁰⁷ 天貝『応用芸術思想導入の歴史』115～116 ページ。

¹⁰⁸ Mrazek, a.a.O.

イギリスのコール派のデザイン運動と同じく近代様式そのものは確立されず、ルネサンス・リバイバルが実践されるにとどまった。

1.4. 第二期デザイン改革：ウィーン分離派による芸術刷新

ハプスブルク君主国の第二期デザイン改革の担い手は、1860年代生まれの世代であるグスタフ・クリムト（1862-1918）、アルフレート・ロラー（1864-1935）、ヨーゼフ・ホフマン（1870-56）、コロマン・モーザー（1868-1918）を中心とするウィーン分離派の画家、建築家であった。第一期改革の主導者であったアイテルベルガーは、産業芸術とは絵画、建築、彫刻の日用品への応用であるとの考えに基づき、人々の趣味や技能の向上を通じて産業芸術の発展を目指したが、第二期改革はウィーン分離派によるオーストリア芸術の根本的な刷新運動から始まった。

1903年にホフマン、モーザーが設立したウィーン工房は、ウィーン分離派を母胎とした。両者の密な連携は、人物の重複に加え、ウィーン工房の初期の顧客にウィーン分離派関係者が多く含まれたこと、クリムトがウィーン工房にデザインを提供していたこと、両者が複数の建築プロジェクトや展覧会を共催したことに見て取れる。第2節で述べたように、ウィーン分離派が結成当初から高級芸術と小芸術を同等に見なし、工芸領域に進出していた点で、アーツ・アンド・クラフツ運動はウィーンの芸術刷新運動に影響を及ぼしていた。しかし、ウィーンの運動には多くの点でイギリスの運動とは異なる特徴が見られる。本節では、第二期デザイン改革の立脚点を明らかにする。

1.4.1. 「7人クラブ」：近代芸術運動の萌芽

1867年のオーストリア＝ハンガリー帝国成立後、広大な領土を統率するオーストリア政府の求心力は低下した。しかし、首都ウィーンは依然として中欧地域の文化的中心であり、世紀転換期のウィーンでは、いわゆる「世紀末ウィーン」の文化的事象として従来の価値観や表現を覆す多くの新機軸が生み出された。それ以前のウィーンの造形芸術の主流は過去に範を求める歴史主義様式であり、都市の近代性を表す新たな様式は未確立であった。1870年代にリングシュトラッセ沿いに建設された古典様式の国会議事堂、ゴシック様式の市庁舎、ルネサンス様式のウィーン大学本館、宮廷オペラ座等の建築群が示すように、時代の新たな支配階級である自由主義ブルジョワジーの文化的理想は、壮麗な過去の様式やアレゴリーを折衷的に用いて表現された¹⁰⁹。

絵画の領域では、ハンス・マカルト（Hans Makart, 1840-1884）がウィーンの歴史主義絵画の大家として君臨し、色彩豊かなドラマチックな画風が宮廷、貴族、及び市民に人気を博した。画壇の中心は、拠点とした展覧会用建物の名前から通称「キュンストラー

¹⁰⁹ リンクシュトラッセの開発経緯や主な建築物に込められた意味に関しては以下参照：ショースキー、『世紀末ウィーン』安井琢磨訳、岩波書店、1983年、47～68ページ、111～112ページ。

ハウス」(Künstlerhaus [芸術家の家])と呼ばれた、1861年設立の「ウィーン造形芸術家協会」(Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens)であった。ヴァルター・M・ノイヴィルトの研究によると、写実主義と印象派を取り入れたミュンヘンの画家フリッツ・フォン・ウーデ(Fritz von Uhde, 1848-1911)、スコットランドのジョン・R・レイド(John Robertson Reid, 1851-1926)の展覧会が開催されるなど、諸外国の近代芸術が紹介される機会は皆無ではなかったが極めて少なく、協会の上層部は保守的であった¹¹⁰。ウィーンで「モデルネ」(Moderne)と呼ばれたドイツ語系リベラル派ブルジョワ層による文化運動が開花し、脱歴史主義の機運が高まったのは1890年代以降のことである。コロマン・モーザーは、1916年の回想録「私の歩み」で、モデルネ以前のウィーン美術界の様子を以下のように表現している。

その頃のオーストリアは、私達のような若者にはとても不自由な時代だった。上っ面の模造芸術と豊満な花束のマカルト・モードが、依然として圧倒的だったのだ。外ではドイツで新たな生活が始まっており、私達若者はリヒトヴァルクがハンブルクで発表し注目されたパンフレットに影響を受けた。私達は、後にダルムシュタットで有名になり残念ながら早逝したヨーゼフ・オルブリヒを含め、若手7人で集まり「7人クラブ」を結成し、キュンストラーハウスこと造形芸術家協会にも受理された。¹¹¹

文中のリヒトヴァルクとは、1886年にハンブルクのクンストハレ(美術館)館長に就任したドイツの美術史家アルフレート・リヒトヴァルク(Alfred Lichtwark, 1852-1914)である。彼は中世から近世のハンブルクの画家を発掘しコレクションを体系的に整備し、地方の一博物館に過ぎなかったクンストハレをドイツ有数の美術館に発展させた。コレクションにはドイツロマン主義のカスパー・D・フリードリヒ(Caspar David Friedrich, 1774-1840)、写実主義のアドルフ・メンツェル(Adolf Menzel, 1815-1905)、ウィーンのビーダーマイヤーの画家フェルディナンド・G・ヴァルドミュラー(Ferdinand Georg Waldmüller, 1793-1865)、ベルリン分離派(1899)を創設したマックス・リーバーマン(Max Liebermann, 1847-1935)ら、当時の近現代のドイツ語圏の画家、ならびにクールベ、マネ、シスレー、ルノワール、ボナールといったフランスの近代芸術家たちの作品も含まれ、リヒトヴァルクの先進性がうかがわれる。彼は講演や執筆を通じて美術教育

¹¹⁰ Walther Maria Neuwirth, Die sieben heroischen Jahre der Wiener Moderne, in: *Alte und Moderne Kunst*, Jg. 9, H. 74, 1964, S. 28.

¹¹¹ Moser, a.a.O., S. 255.

者としても活動した¹¹²。モーザーが述べている「パンフレット」が具体的内容は不明だが、モーザーと彼の仲間たちがイギリスの建築、工芸のみならず、隣国ドイツの芸術動向にも影響を受けていたことがわかる。

「7人クラブ」(Siebener Club)とは、1890年頃にウィーンの「ツム・ブラウエン・フライハウス」(Zum blauen Freihaus)という食堂(Gasthaus)でモーザーを中心に集まっていた若手建築家、芸術家によるウィーンの最初期の近代芸術家グループである¹¹³。やがて、彼らは集合場所をウィーン6区のカフェ・シュペール(Café Sperl)に移した。7人クラブのメンバーは、クンストゲヴェルベシュレー出身のモーザーの他に、ウィーン造形芸術アカデミーで建築家オットー・ヴァーグナー(Otto Wagner, 1841-1918)に師事した若手建築家のホフマン、ヨーゼフ・M・オルブリヒ(Josef Maria Olbrich, 1867-1908)、ヨーゼフ・ウルバン(Josef Urban, 1872-1933)、及び画家・イラストレーターのアドルフ・カルペルス(Adolf Karpellus, 1869-1919)、レオ・カインラードゥル(Leo Kainradl, 1872-1943)、ルートヴィッヒ・コッホ(Ludwig Koch, 1866-1934)であった。

7人クラブの具体的な活動内容を明らかにする史料は見つかっておらず、グループとして展覧会や出版活動を行った事実は先行研究でも指摘されていない。おそらく、メンバーはカフェでの議論や情報交換を通じ、近代芸術に関わる問題意識を共有しながら各自で創作活動に従事したものと推測される。ホフマンは、クラブの成立とメンバーの意図について、以下のように述べている。

我々には漠然と、絵画と彫刻の領域で新しい運動が始まったという感覚があった。私がアカデミーの芸術家の小さなグループに合流したのはごく自然なことであり、グループは冗談交じりに「7人クラブ」と名付けられ、全ての領域を新たに形作ろうとした。¹¹⁴

全芸術領域の刷新を目標としたことは、後述のウィーン分離派の「総合芸術」の理想に通底する。1897年にウィーン分離派が結成されると、オルブリヒ、ホフマン、モーザーの活動場所がそこに移行し、7人クラブは解散した¹¹⁵。

オルブリヒはグループの拠点となる「ウィーン分離派館」(1898)を設計し、ホフマン、モーザーは展覧会運営や機関誌『ヴェル・サクルム』の発行に携わるなど、3人はウィ

¹¹² Alfred Hentzen (Hg.), *Neue Deutsche Biographie*, Bd. 14, 1985, S. 467-469.

¹¹³ Peter Noever, Marek Pokorný (Hg.), *Josef Hoffmann Selbstbiographie*, Ostfildern 2009, S. 20. (以下、Hoffmann Selbstbiographie と略記)

¹¹⁴ *Ebenda*.

¹¹⁵ Hoffmann Selbstbiographie, S. 41.

ーン分離派の主要な担い手となった。7人クラブはウルバンが1900年に結成したハーゲン同盟と並び、後にウィーン分離派の核となった¹¹⁶。ハーゲン同盟は画家中心のグループであったことから、ホフマンの自伝を手がかりとするかぎりでは、芸術全般の刷新を意図した7人クラブの方が、より直接的にウィーン分離派につながる存在であったといえるだろう。

1.4.2. ウィーン造形芸術家協会の内部抗争：ウィーン分離派結成の経緯

「オーストリア造形芸術家同盟、ウィーン分離派」は、1897年4月3日にウィーン造形芸術家協会の上層部に反発した芸術家たちによって、画家グスタフ・クリムトを中心に結成された。4月3日の時点では、ウィーン分離派はまだ協会の内部グループであり、5月24日に正式に協会から離脱した¹¹⁷。これは後述のように、実年齢とは必ずしも一致しないが、保守的な「旧派」(Alte)と近代志向の「若手」(Junge)の世代対立を象徴する分断であった。

世紀転換期ウィーンの芸術動向について多数の批評を残し、ウィーン分離派の擁護者ともなったウィーンの文筆家ルートヴィッヒ・ヘヴェジ (Ludwig Hevesi, 1843-1910)によると、ウィーンの著名な女性文筆家ベルタ・ツッカーカンドル (Berta Zuckerkandl, 1864-1945)のサロンで初めて分離派結成のアイディアが生まれた¹¹⁸。ただし、ヘヴェジは具体的な時期や同席した人物には言及していない。主にノイヴィルトの先行研究¹¹⁹に拠ってまとめると、ウィーン分離派の設立経緯は以下のとおりである。

1890年、旧派の画家オイゲン・フェリックス (Eugen Felix, 1836-1906)が4度目のウィーン造形芸術家協会代表 (Vorstand) に選出された。当時、キュンストラーハウスはウィーンの唯一の美術展覧会用建物であり、ウィーンの芸術家は、外国に出展する場合はキュンストラーハウスの審査委員会 (Künstlerhaus-Jury) に申請しなければならなかった。こうしたウィーン造形芸術家協会への権限の一極集中、ならびに協会内部の派閥政治、商業性といった慣例に「若手」と呼ばれた芸術家たちが反発し、クリムトと画家テオドル・フォン・ヘルマン (Theodor von Hörmann, 1840-1895)を筆頭に組織改革が試みられた。この「若手」という呼称は、1890年代初頭に現れた文学界におけるアルトゥール・シュニッツラー (Arthur Schnitzler, 1862-1921)、フーゴ・フォン・ホフマンスター

¹¹⁶ Marianne Hussl-Hörmann, Gustav Klimt und Josef Hoffmann Werkkreuzungen, in: Agnes Husslein-Arco, Alfred Weidinger (Hg.). *Gustav Klimt Josef Hoffmann: Pioniere der Moderne*, München/ London/ New York, 2011, S. 19.

¹¹⁷ Neuwirth, a.a.O., S. 30.

¹¹⁸ Ludwig Hevesi, Zum Geleit, in: Berta Zuckerkandl, *Zeitkunst. Wien 1901-1907*, Wien/ Leipzig, 1908, S. IX.

¹¹⁹ Neuwirth, a.a.O., S. 28-31.

ル (Hugo von Hofmannsthal, 1874-1929) ら「若きウィーン」(Jung-Wien) 派の名称と呼応したものといえよう。

ヘルマンは印象派の風景画家であり、力強く直情的な性格で協会の「若手」を牽引した。1893年に「若手」の画家カール・モル (Carl Moll, 1861-1945)、建築家ユリウス・マイレダー (Julius Mayreder, 1860-1911) が協会内の委員会メンバーとなり、1894年12月にはキュンストラーハウスでミュンヘン分離派展が開催された。1895年、建築家ユリウス・ダイニンガー (Julius Deininger, 1852-1924) が、フェリックスを継いだ歴史主義の画家ヨーゼフ・M・トレンクヴァルト (Josef Matyáš Trenkwald, 1824-1897) の次の協会代表となった。ダイニンガー自身は歴史主義の建築家であったが、若い世代への理解があった。彼の会長就任後、ヘルマンは委員会で会員選定や審査委員会での採決方法に関わる改革案を発表した。しかし、改革案は採択には至らず、ヘルマンは志半ばにして同年7月1日に逝去した。だが、12月に開催されたヘルマンの記念展覧会には彼の234点の作品が展示され、ウィーンでの貴重な本格的近代絵画展となった。

1896年の段階で「若手」の勢力は強固なものとなりつつあったが、協会代表戦で旧派が巻き返しをはかった。11月30日の総会で、オイゲン・フェリックスが彫刻家エドムント・ヘルマー (Edmund Hellmer, 1850-1935) を115対99票の僅差で破り、再び代表に選定された。選挙後、クリムト、モル、画家ヨーゼフ・エンゲルハート (Josef Engelhart, 1864-1941) は新組織設立の計画を始めた¹²⁰。1897年3月22日、ウィーン市議会が新たな芸術家協会への土地の付与を提議し、3月27日付けの「ウィーン外国新聞」(Wiener Fremden Blatt) に、市議会の決定と新たな芸術家団体の誕生に関するヘヴェジの報告記事が掲載された¹²¹。記事が再録されたヘヴェジの著作『分離派の8年：批評、論争、年代記』(Acht Jahre Secession: Kritik, Polemik, Chronik) の脚注によると、この記事が公衆への分離派結成の初の告知であった¹²²。記事には以下のように書かれた。

市議会はこの晴れやかな日に、「オーストリア造形芸術家同盟」に諸条件の下で
(略) 展覧会用建物を建設するためヴォルツァイレの新しい一角〔原注〕を付
与する決議をまとめた。人はこれを「ウィーンのローカルニュース」と言うだ
ろうが、そこには長年のローカルニュースの見出し以上のものが隠されている。
ここで、鎖が解かれ死者が蘇る魔法の言葉が口にされたのだ。造形芸術の領域

¹²⁰ Werner J. Schweiger, *Wiener Werkstätte, Kunst und Kunsthandwerk 1903-1932*, Augsburg 1995, S. 8

¹²¹ *Ebenda*.

¹²² Ludwig Hevesi, *Acht Jahre Secession: Kritik, Polemik, Chronik*, Wien 1906, S. 1. (以下、Hevesi, *Acht Jahre Secession* と略記)

で都市拡張の展望が立った。すなわち、芸術都市ウィーン、この底知れぬ小都市ウィーンは、ついに大ウィーン、真の新生ウィーンになるだろう¹²³。

原注：最終的にはヴィーンツァイレ（フリードリヒ通り）の土地が選ばれた。

ヘヴェジの記事では、ウィーン分離派の結成と土地提供を通じたウィーン市議会によるその承認が、1890年代末も継続していたリングシュトラッセ建設のイメージと重ねられ、ウィーンという都市を文化的に拡張する契機として記述されている。ここから、ウィーン分離派の結成が一芸術家団体の誕生以上の意味をもつ、ウィーンの都市と文化が近代化に向かっていることを如実に示す希望に満ちた出来事であった様子がわかる。

4月3日、クリムトはウィーン造形芸術家協会の委員会に同日付けでウィーン分離派が結成されたことを報告した。この時点でメンバーは計40名であり、内訳は同協会の非会員12名、無所属5名、下記の協会会員23名であった。

グスタフ・クリムト（Gustav Klimt, 1862-1918）画家、初代会長

ルドルフ・フォン・アルト（Rudolf von Alt, 1812-1905）画家、k.k. [kaiserlich- königlich（帝国王国の）] 教授、名誉会長

ルドルフ・バッハー（Rudolf Bacher, 1862-1945）画家

ヴィルヘルム・ベルナツィック（Wilhelm Bernatzik, 1853-1906）画家

ヨーゼフ・エンゲルハート（Josef Engelhart, 1864-1941）画家

エドムント・ヘルマー（Edmund Hellmer, 1850-1935）彫刻家、k.k.教授

オイゲン・イエッテル（Eugen Jettel, 1845-1901）画家

ヨハン・V・クレーマー（Johan Victor Krämer, 1861-1949）画家

マックス・クルツヴァイル（Max Kurzweil, 1867-1916）画家

マキシミリアン・レンツ（Maximilian Lenz, 1860-1948）画家

ユリウス・マイレダー（Julius Mayreder, 1860-1911）建築家

カール・モル（Carl Moll, 1861-1945）画家

コロマン・モーザー（Koloman Moser, 1868-1918）画家

フェリツィアン・フォン・ミュルバッハ（Felician von Myrbach, 1853-1940）画家、k.k.教授

アントン・ノヴァク（Anton Nowak, 1865-1932）画家

¹²³ Ebenda.

ヨーゼフ・M・オルブリヒ（Josef Maria Olbrich, 1867-1908）建築家
ルドルフ・R・フォン・オッテンフェルト（Rudolf Ritter von Ottenfeld, 1856-1913）画家
カジミェシュ・ポホヴァルスキ（Kazimierz Pochwalski, 1855-1940）画家
ルートヴィッヒ・シグムント（Ludwig Sigmundt, 1861-1936）画家
エルンスト・シュテアー（Ernst Stöhr, 1860-1917）画家
アルトゥール・シュトラッサー（Arthur Strasser, 1854-1927）彫刻家
ハンス・ティヒー（Hans Tichy, 1861-1925）画家
不明 1 名¹²⁴

ウィーン分離派を結成した「若手」に対し、フェリックスは敵対的であった。彼は、「若手」の芸術家たちにはドレスデンの展覧会、及びミュンヘンでの国際展覧会への招待状を意図的に遅く送付し、彼らの出展を不可能にした。そこで、「若手」たちが後者の国際展とほぼ同時期に開催されたミュンヘン分離派展に協会の許可を得ずに出展すると、フェリックス一派はそれが内部規定に反するとして、5月22日の協会の総会で分離派の不認可を提議した。クリムトは抗議の意を示して総会を退出し、モル、オルブリヒ、モーザー、ティヒー、ノヴァク、クレーマー、シュテアー、オッテンフェルトの8名も続いて退出した。

2日後の5月24日、クリムトは正式に不認可動議を理由に協会を脱退した。その意を記した文書に、バッハー、ヘルマー、クレーマー、マイレダー、モル、モーザー、ミュルバッハ、ノヴァク、オルブリヒ、オッテンフェルト、シュテアー、ティヒーも署名し協会を脱退した。ベルナツィック、エンゲルハート、イエッテルは、パリから電報で脱退を知らせた。ホフマン、クルツヴァイル、レンツ、ポホヴァルスキ、シグムントは5月25日に、クレーマーは5月28日に脱退した¹²⁵。ホフマンは当初、ウィーン造形芸術家協会を脱退したのみでウィーン分離派には参加しておらず、7月27日にメンバー入りした¹²⁶。

結成翌年の1898年3月26日から6月20日、第1回ウィーン分離派展がウィーン3区パークリンクの庭園建築協会（Gartenbaugesellschaft）の建物で開催された。展覧会の内容については次項で述べる。同年11月10日、ウィーン市から提供されたヴィーンツ

¹²⁴ 以上のリストはノイヴィルトの先行研究に依っているが、ノイヴィルトは23名の協会会員が含まれたと記しているものの、22名分の名前しか挙げていない。Neuwirth, a.a.O., S. 30.

¹²⁵ Neuwirth, a.a.O., S. 30. 同資料31ページに、脱退者全員が署名した協会脱退の趣意書の写しが掲載されている。

¹²⁶ Hussl-Hörmann, a.a.O., S. 19.

アイレに完成したウィーン分離派館が公開された¹²⁷。オルブリヒ設計によるウィーン分離派館は、建物全体のフォルム、装飾様式とも歴史主義建築とは異質の近代建築であった〔図 3〕。最も強い視覚的効果を生んでいるのは、平面的な白い外壁と建物上部の黄金の月桂樹の球体のコントラストである。正面扉の上には、建築、絵画、彫刻のアレゴリーである女性の頭部像がはめ込まれ、さらに上部の正面壁面には、「時代にはその芸術を、芸術にはその自由を」(Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit.) というスローガンが金色の文字で刻まれた。正面、及び側面外壁には、ユーゲントシュティール風の線描的な装飾模様が描かれた〔図 4〕。模様が抑制的に描かれた白い外壁は、日本美術の「余白の美」を想起させる。随所の象徴的なアレゴリー像や装飾模様により、建物は神殿のような神秘的な雰囲気 را帯びた。建物完成後、ウィーン分離派展は常にウィーン分離派館を会場とし、ここでの最初の展覧会として、11 月 12 日から 12 月 28 日に第 2 回ウィーン分離派展が開催された¹²⁸。

以上がウィーン分離派結成の経緯、及び結成直後の活動である。一連の経緯から浮上するのは、1897 年に誕生したウィーン分離派はウィーン造形芸術家協会への突発的な反逆であったのではなく、1890 年代初頭から「若手」の芸術家たちが積み重ねてきた行動の結果であり、協会の内部抗争の結末であった様相である。また、モーザーは、「[ウィーン：引用者注] 分離派はハーゲン協会をそっくりそのまま吸収したもの」¹²⁹だったと回想している。ハーゲン協会(Hagengesellschaft)の結成時期とメンバーは不明だが、モーザーの回想によると、7 人クラブが結成された 1890 年代中頃に結成され、メンバーにはエンゲルハート、モル、ベルナツィックがいた¹³⁰。1905 年の『芸術と美術工芸』の記事には、シュテアー、バッハー、ヘルマンもメンバーであったと書かれている¹³¹。ハーゲン協会は 7 人クラブと似た私的なグループであり、名前の由来は、メンバーが集まった食堂のあった通りの名、または主人の名であった¹³²。

このように、分離派結成以前から若手芸術家たちは小規模なグループをつくり、ウィーンの芸術刷新の機運が高まっていた。彼らが協会内での立場を強めるために取った行動は、協会の組織改革に近い。しかし、ウィーン分離派として団結した「若手」の台頭を危惧した協会の旧派は、若手の新組織が協会に加盟することを拒否した。その結果、

¹²⁷ Schweiger, a.a.O., S. 13.

¹²⁸ Christian M. Nebehay, *Ver Sacrum 1898-1903*, Wien, 1981, S. 292-293.

¹²⁹ Moser, a.a.O., S. 255.

¹³⁰ Ebenda.

¹³¹ Ludwig Hevesi, Aus dem Wiener Kunstleben, in: *Kunst und Kunsthandwerk*, Jg.8, H. 11, 1905, S. 614-615.

¹³² ハーゲン協会の名前の由来は、ヘヴェジの記事(注 131)には食堂のあった通り名、モーザーの回想(注 76)には食堂の主人の名前だと書かれている。

ウィーン分離派は協会から離脱し、その支配から脱した。こうして、ついに「若手」たちは独自の活動を開始し、ウィーン分離派という独立した芸術家グループとして飛躍することとなった。

1.4.3. ウィーン分離派の芸術理念

続いて、ウィーン分離派の理念的特徴を見ていく。「分離派」運動は 19 世紀末のドイツ語圏で生じた近代芸術運動であり、ミュンヘン分離派（結成 1892）、ベルリン分離派（結成 1898）は旧来の芸術規範への対抗という性格を有した。他方、ウィーンの運動の主要動機は、ウィーンの芸術停滞に面した芸術家たちの危機感であった。前項で述べたとおり、19 世紀末のウィーン美術界は保守的なウィーン造形芸術家協会によって支配されていた。ウィーン分離派の創設メンバーであったモーザーは、グループ結成の意義を以下のように表現している。

1897 年 3 月の「分離派、オーストリア造形芸術家同盟」の創設が意味するところは、いわばオーストリアにおける新たな芸術の時代の幕開けだった。創設のきっかけは、様々な根本的な芸術的問題以外に、当時耐え難いほどになっていたキュンストラーハウスの派閥支配によってもたらされた。¹³³

1898 年 1 月創刊の、「聖なる春」を意味するウィーン分離派の機関誌『ヴェル・サクルム』（Ver Sacrum, 1898-1903）は、グループの理念、様式の変遷、及び諸外国の近代芸術運動とのネットワーク等を知る上で重要な史料である。同誌は 1903 年 10 月まで不定期に発行され、内容としては、分離派展をはじめとする国内外の展覧会批評、芸術に関する小論、メンバーの作品、詩作等が掲載された¹³⁴。ウィーン分離派結成の意図に関し、創刊号の 2 つの記事に記されている。1 つ目は、機関誌の文学顧問を務めたブルク劇場監督のマックス・ブルクハルト（Max Eugen Burckhart）による冒頭記事である。興味深いことに、ブルクハルトは、「分離派」という名称は古代ローマの平民の分離（Secessio plebis）を想起させることが目的ではないと述べている。

古代ローマで絶えず経済的矛盾を生む危機が頂点に達した時、一部の民衆がモンテ・サクロ、アヴェンティヌス、ヤニクルスの丘に上がり、母なる都市と厳かな議員たちに向かって、自分たちの要求が満たされない限り彼らの目前で第

¹³³ Moser, a.a.O., S. 255-256.

¹³⁴ 『ヴェル・サクルム』に関する主要文献は、注 128 に前掲の Nebhay による研究書。

二のローマを建設すると脅すことが多々あった。これを、人々は平民の分離（*Secessio plebis*）と言った。厳かな議員たちは賢い人々であり、分離派に誠実な仲介者を遣わし、多くを約束し、わずかに実行した。そして、平民の分離は終わった。

しかし、大きな危機が祖国を襲った時、全民衆が、翌年の春に生まれた全ての命ある者を神聖な春の寄進として神々に捧げた。ヴェル・サクルム（*VER SACRUM*）、そして聖なる春に生まれた者が成長した時、彼ら自身が聖なる春である若者の一群が、独自の力と目的によって新たな共同体を築くため、古い故郷を去り異国に向かった。

ウィーンに新たな芸術家同盟をつくるため自由意志によって古い関係から離れた芸術家たちは、経済的な便宜を図るためではなく、また、譲歩するよう、現代のメネニウス・アグリッパを通じて後で説き伏せられてしまうよう脅すことが目的ではなく古い同盟から別れたのだから、彼らはまた、「分離派」という名前により古代の平民分離派の原因、目的、及び離脱を想起させることを望んだのではない¹³⁵。

クリムトの第1回分離派展ポスターには、ギリシャ神話のテセウスのミノタウロス退治と、それを見守る知恵、芸術、戦争と平和の女神パラス・アテネが描かれている。これは新しいものを目指す者たちと古い因習との闘いを象徴しており、前述のモーザーやホフマンの回想からも、メンバーが旧世代に不満を抱いていたことは明白である。しかし、上記のブルクハルトの文章は、メンバーが旧世代との闘い自体を目的としたのではないことを示唆している。ブルクハルトは以下のように続けている。

むしろ彼ら「新しい芸術家たち：引用者注」は個人的関心よりも神聖な芸術そのものが危機にあると感じ、厳かな熱狂の内に全ての犠牲を引き受ける用意があるため、独自の力で独自の目的を達することを意図せずにヴェル・サクルムという印の下に身を置いた。聖なる春を吹き抜ける若者の精神が彼らを集わせ、現代をますます「近代」（*Moderne*）に向かわせる若者の精神が芸術的創造の力であり、その精神がヴェル・サクルムの象徴においてこの雑誌に名前を与える。

ヴェル・サクルム、聖なる春、その下で新たな芸術家同盟が設立されるところの良きシンボルである。永遠のローマ、芸術の街と芸術の成立、それはヴェ

¹³⁵ Max Burckhart, *Ver Sacrum*, in: *Ver Sacrum*, Jg. 1, Heft 1, 1898, S. 1-2.

ル・サクルムに遡るのだ。¹³⁶

ブルクハルトは、「聖なる春」という機関誌名に、芸術の危機に対する芸術家たちの純粋な救済の意図が込められていることを強調している。結成意図に関する2つ目の記事は、この巻頭記事の次に掲載された、「我々はなぜ機関誌を発行するのか」という無記名の記事である。そこには、閉塞したウィーン美術界の状況とそこからの脱却の意志が明記されている。

ロンドン、ミュンヘン、パリ、ペテルブルクの前線では、長年、興味深い闘いが繰り広げられている。ウィーンだけが平穏な静けさと「上品な」沈黙の中にあり、人々の心は何の息吹も感じない。(略) あらゆる場所に生命、運動、希望、行動意欲、感情の爆発をもたらした春の嵐は、ウィーンにだけ到達せず、全てが静かなままだ。(略) いつの時代にも固有の感情がある。我々の時代の芸術感情を呼び覚まし、鼓舞し、広めることが本誌発行の目的と背景である。

137

文中では機関誌発行の目的として書かれているが、文意は分離派館に掲げられた、「時代にはその芸術を、芸術にはその自由を」というスローガンと一致する。すなわち、時代の変化に伴う芸術の変革がウィーン分離派の目的であった。ただし、『ヴェル・サクルム』のもう一人の文学顧問であった「若きウィーン」派の文筆家ヘルマン・バール(Herrmann Bahr, 1863-1934)が記したように、彼らが糾弾したのは保守的な芸術ではなく、創造性を失った商業目的の芸術であった。

ミュンヘンとパリの分離派には、「古い」芸術に「新しい」芸術を併置する意識があり、概ね芸術のより良いフォルムをめぐる対立であった。伝統に飽き足らない若手がいる一方(略)、年配者は新たな技法を認めなかった。しかし、これらは芸術内における対立であり、両者は共に美への貢献を最終目標とし、その到達方法において異なるだけであった。(略) しかし、我々の場合は違う。当地では伝統を攻撃する、擁護するといった議論はなされない。(略) これは芸術の進歩や変化に関する議論ではなく、芸術そのもの、つまり芸術的に創造する権利をめぐる問題なのだ。分離派は、若い芸術家と古い芸術家の対立では

¹³⁶ Ebenda, S. 3.

¹³⁷ Weshalb wir eine Zeitschrift herausgeben?, 1898, S. 5-6.

なく、芸術家を行商人から救うことを目的とする。(略) 商売か芸術か、これが我々分離派の問いかけだ。¹³⁸

このように、ウィーン分離派は保守と革新、伝統と近代を対置しなかった。また、ウィーン分離派には既に一定の評価を得ていた芸術家の参加が多かった。初代会長クリムトは、1880年代からウィーン中心部のブルク劇場や美術史美術館の壁画等、リングシュトラッセの公共建築物の仕事を複数手がけ、分離派結成時にはすでに画家として成功していた。名誉会長のルドルフ・フォン・アルトは、ウィーンの著名な水彩画家であった。したがって、ウィーン分離派は急進的な若手の革命ではなく、むしろ幅広い世代の芸術家たちによるウィーン美術界への根本的な問題提起であったといえよう。

1.4.4. 「一つのオーストリア」を目指して

ウィーン分離派の第一の課題は、国際的視野からオーストリアの芸術水準の引き上げることであった。ウィーン分離派の規約第1条は、「オーストリア造形芸術家同盟は、純粋な芸術的関心の喚起、特にオーストリアの芸術感覚の向上を使命とする」¹³⁹と定めている。その実現のため、国内外在住の芸術家の結束、優れた外国人芸術家との交流、非商業的展覧会の開催、外国の展覧会でのオーストリア芸術の真価の発揮、及び、国内の創作活動の活発化と大衆の啓蒙が目標とされた¹⁴⁰。

正会員はオーストリア、すなわち当時の地図ではハンガリー王国を除いた君主国領の芸術家に限定された。1898年1月発行の『ヴェル・サクルム』創刊号巻末のメンバーリストには、1897年4月3日の発足当初の40名よりも多い、49名の正会員の名前が記載されている。前項に引用したウィーン造形芸術家協会会員以外の分離派創設メンバーが不明であり、筆者の調査課題とするところだが、前述の22名以外に新たに掲載されている芸術家は下記の通りである。リスト記載の職業、在住都市も併せて記す。

テオドル・アクセントヴィッチ (Theodor Axentowicz) k.k.教授、画家、クラクフ

アドルフ・ベーム (Adolf Böhm, 1861-1927) 画家、ウィーン

スタニスラウス・デビツキ (Stanislaus Debicki) 画家、レンベルク

アロイス・デルーク (Alois Delug) 画家、ボーツェン

¹³⁸ Hermann Bahr, Vereinigung Bildender Künstler Österreichs, Secession, in: *Ver Sacrum*, Jg. 1, Heft 1, 1898, S. 9-10.

¹³⁹ Mittheilungen der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs, in: *Ver Sacrum*, Jg. 1, Heft 1, 1898, S. 27.

¹⁴⁰ Ebenda.

ジュリアン・ファラト (Julian Falat) k.k.教授、画家、クラクフ
 オットー・フリードリヒ (Otto Friedrich) 画家、ウィーン
 アロイス・ヘルニシュ (Alois Haernisch) 画家、ミュンヘン
 アドルフ・ヘルツェル (Adolf Hälzel) 画家、ダッハウ・バイ・ミュンヘン
 ヨーゼフ・ホフマン (Josef Hoffmann) 建築家、ウィーン
 アルベルト・ヒナイス (Albert Hynais) k.k.教授、画家、プラハ
 ベネ・クヌプファー (Bene Knüpfer) 画家、ローマ
 フリードリヒ・ケーニヒ (Friedrich König) 画家、ウィーン
 マルツェフスキー (Malczewski) k.k.教授、画家、クラクフ
 ルートヴィヒ・マロルト (Ludwig Marold) 画家、プラハ
 ヨーゼフ・メホフェル (Josef Mehoffer) 画家、クラクフ
 アルフォンス・M・ムハ (Alfons M. Mucha) 画家、パリ
 ヨーゼフ・V・ミュルスベック (Josef V. Myslsbeck) k.k.教授、彫刻家、プラハ
 ルドルフ・ニッセル (Rudolf Nissel) 画家、ミュンヘン
 フリードリヒ・オーマン (Friedrich Ohmann) k.k.教授、建築家、プラハ
 ロベルト・ペッツェルブルガー (Robert Pötzelberger) k.教授、カールスルーエ
 マキシミリアン・ピルナー (Maximilian Pirner) k.k.教授、画家、プラハ
 アルフレート・ローラー (Alfred Roller) 画家、ウィーン
 ハンス・シュヴァイガー (Hans Schwaiger) 画家、プラハ
 J・スタニスワフスキー (J. Stanislawski) k.k.教授、画家、クラクフ
 ヴァーツラフ・シマノフスキー (Waclaw Szymanowski) 画家、パリ
 ヴラジミール・テトマイヤー＝プシェイワ (Wladimir Tetmeyer-Przeiwa) 画家、ブロノヴ
 イツェ
 L・ヴィツォルコフスキー (L. Wyczolkowski) k.k.教授、クラクフ
 スタニスラフ・ヴィスピヤンスキー (Stanislaw Wyspianski) 画家、クラクフ¹⁴¹

このように、プラハ、レンベルク、ポーツェン、クラクフという 1919 年以降は外国と
 なった都市のメンバーも正会員に含まれていた。特にクラクフのヨーゼフ・メホフェル
 [ユーゼフ・メホフェル]、スタニスラフ・ヴィスピヤンスキー [スタニスワフ・ヴィス
 ピヤンスキー] は、歴史的経緯からポーランドの精神的首都であったクラクフの応用芸
 術運動の主要な担い手であった。ウィーンから離れた都市のメンバーが、実際にどれだ

¹⁴¹ Ebenda, S. 28.

け活動に関与していたのかは未検証だが、少なくともウィーン分離派が「オーストリア造形芸術家同盟」の名に相応しく、ウィーンに限らず国内で広く運動を展開しようとした様子が確認できる。

正会員に加え、他国の近代芸術運動との連携を図るため外国の協力会員（Correspondierende Mitglieder）が選出された。創刊号メンバーリストには、正会員一覧の後に、「membres honoraires; honorary member」として、フランス、ドイツ、ベルギー、イギリスの 39 名の芸術家の名が記載されている。

ジョン・W・アレキサンダー（John W. Alexander）画家、パリ

エドモンド・フランソワ・アマン・ジャン（Edmond François Aman-Jean）画家、パリ

アルベール・バルトロメ（Albert Bartholomé）彫刻家、パリ

アルマン・ベルトン（Armand Berton）画家、パリ

ボルディーニ・ジャン（Boldini Jean）画家、パリ

ボーテ・ド・モンヴェル・モーリツ（Boutet de Monvel Maurice）画家、パリ

カラバン・フランソワ・ルパート（Carabin François Rupert）彫刻家、パリ

カリエール・ウジェーヌ（Carrière Eugène）画家、パリ

シャパンティエ・アレクサンドル（Charpentier Alexandre）彫刻家、パリ

ウォルター・クレイン（Walter Crane）画家他、ロンドン

カイ・ダナン＝ブヴェレ（Cai Dagnan-Bouveret）画家、パリ

ジャン・ダンブ（Jean Dampt）彫刻家、パリ

ルートヴィヒ・デットマン（Ludwig Dettmann）k.教授、画家、シャーロットテンブルク

ルートヴィヒ・ディル（Ludwig Dill）k.教授、画家、ミュンヘン

ウジェーフ・グラッセ（Eugène Grasset）画家、パリ

ポール・セザール・エリュウ（Paul César Helleu）画家、パリ

マックス・クリンガー（Max Klinger, 1857-1920）k.教授、画家、ライプツィヒ・プラグ
ヴィッツ

カール・ケッピング（Carl Koepping）k.教授他、画家、ベルリン

ゴットハルト・クチ（Gotthard Kuchi）k.教授他、画家、ドレスデン

アンリ・レロル（Henry Lerolle）画家、パリ

レオン・オーグスティン・レミット（Leon Augustin L'Hermitte）画家、パリ

マックス・リーバーマン（Max Lieberman, 1847-1935）k.教授、画家、ベルリン

フリッツ・マッケンセン（Fritz Mackensen）画家、ヴォルプスヴェーデ・バイ・ブレー
メン

カール・マル (Carl Marr) k.教授、ミュンヘン
ガリ・メルシェ (Gari Melchers) 彫刻家、画家、ブリュッセル
ハンス・オルデ (Hans Olde) 画家、ゼーカンプ・バイ・フリードリクスオルト
P・ピュヴィス・ド・シャヴァンヌ (P. Puvis de Chavannes) 画家、パリ
ジャン・フランソワ・ラファエリ (Jean François Raffaëlli) 画家、パリ
オーギュスト・ロダン (Auguste Rodin, 1840-1917) 彫刻家、パリ
アルフレート・フィリップ・ロール (Alfred Philippe Roll) 画家、パリ
レネ・ドゥ・サント＝マルソー (René de Saint-Marceaux) 彫刻家、パリ
フランツ・スカービナ (Franz Scarbina) k.教授、画家、ベルリン
カルロス・シュヴァーベ (Carlos Schwabe) 画家、バルビゾン
ジョヴァンニ・セガンティーニ (Giovanni Segantini) 画家、Soglio di Val Bregaglia
ルシアン・シモン (Lucian Simon) 画家、パリ
フランツ・ストウック (Franz Stuck) k.教授、画家、ミュンヘン
フリッツ・ウーデ (Fritz Uhde, 1848-1911) k.教授、ミュンヘン
V・ヴァルグレン (V. Vallgren) 彫刻家、パリ¹⁴²

1898年から1905年までのウィーン分離派展では、正会員と並び上記の外国会員の作品も展示された¹⁴³。前項で述べた通り、ウィーンでは分離派結成以前にもウーデやミュンヘン分離派の展覧会が開催されていたが、モーザーは、「展覧会を通じ、観衆はモネ、ロダン、クノップフ、ホイッスラー、シャヴァンヌら、外国の偉大な芸術家たちにも初めて出会った」¹⁴⁴と回想している。第1回分離派展は、諸外国の作品を幅広く展示した初の展覧会であったといえるだろう。この時の展覧会事務局はクリムト、バッハー、モル、ベルナツィック、クレーマー、エンゲルハート、クルツヴァイル、ノヴァク、前年にメンバー入りした画家アドルフ・ベームであり、オルブリヒ、ホフマンが会場内装を指揮した¹⁴⁵。

このように、ウィーン分離派は国際共同機関としての組織力を有し、早くも第1回分離派展で同時代ヨーロッパの主要な芸術運動を網羅していた¹⁴⁶。しかし、以下の『ヴェル・サクルム』創刊号の記事に記されたように、単純な外国模倣は強く否定された。

¹⁴² Ebenda.

¹⁴³ Nebehay, *Ebenda*, S. 297-316.

¹⁴⁴ Moser, a.a.O.

¹⁴⁵ *Ebenda*, S. 292-293.

¹⁴⁶ ハンス・H・ホーフシュテッター『ユーゲント・シュティール絵画史：ヨーロッパのアール・ヌーヴォー』穂村季弘・池田香代子訳、河出書房新社、1990年、238ページ。

目標とする芸術は外国崇拜ではないのと同じく、外国恐怖でも外国嫌悪でもない。外国の芸術は（略）我々を鼓舞するはずであり、妥当な価値は認め、賞賛しよう。しかし、模倣だけは我々の望むところではない。¹⁴⁷

彼らを「鼓舞する」外国の芸術思潮の中で、アーツ・アンド・クラフツ運動がとりわけ影響力をもつものであったのは疑いない。現実にはウィーン分離派の芸術が全ての階級に受容されることはなかったが、純粋芸術とそれ以外を同等に扱う点は実行された。ウィーン分離派展では絵画や彫刻のみならず、家具、陶器、銀器等の日用品も展示され、1900年の第8回分離派展は工芸が主体であった。

グラフィック領域で才能を発揮した者も多かった。モーザー、オルブリヒ、ヨーゼフ・アウヘンタラー（Josef Maria Auchentaller, 1865-1949）らは、ウィーン分離派展ポスターや、『ヴェル・サクルム』の表紙や挿絵をたびたび手がけた。それらに描かれた曲線的な植物模様や女性はユーゲントシュティール風だが、画面を覆い尽くす閉塞感が比較的少なく、余白が生かされていることが多い〔図5〕。『ヴェル・サクルム』1899年12号のエルンスト・シュトゥール（Ernst Stöhr, 1860-1917）による詩と挿絵が一体化した作品は、極限まで純粋化した線による最初期のグラフィックデザインである〔図6〕。

さらに、1900年頃からウィーン独特の幾何学様式が確立された。1902年のモーザーの第13回ウィーン分離派展ポスター、及びロラーのウィーン第14回分離派展ポスターには、縦長の画面に、様式化された女性が幾何学的な平面模様と一体化するように描かれている。

こうした独特の様式美をもつ作品群は平面芸術（Flächenkunst）ないし様式芸術（Stilkunst）と呼ばれ、それらが世紀転換のウィーンで発展した背景には、19世紀末にウィーンに大量に流入した日本の染色用型紙も関わっていた。1899年9号をはじめ、『ヴェル・サクルム』には度々日本の型紙が挿絵として掲載され、当時型紙がウィーンの芸術家に与えた衝撃の大きさがうかがわれる〔図7〕。彼らはオーストリア独自の芸術様式を模索する中で、非ヨーロッパの日本の芸術にも目を向けていたのだった。型紙からの影響については、5章の1914年の工作連盟展への出展作品に関する箇所でも再度述べる。

絵画、彫刻、建築、工芸の垣根を払い、統一的な美的空間の形成を目指す「総合芸術」の精神は、ウィーン分離派の最大の特徴であった。生活と芸術を結びつけることで人々の精神性を回復させ、世界に調和をもたらすという考えは、同時代のヨーロッパ諸国の

¹⁴⁷ Weshalb wir eine Zeitschrift herausgeben?, 1898, S. 6.

工芸改革運動に通底する芸術思潮であり、ウィーン独自のものではない。だが、特にウィーン分離派がその実践に向かった背景には、帝都の伝統と当時の内政問題が関わっていた。

前者に関しては、美術史家ヴェルナー・ホフマンが指摘するように、長く帝都であったウィーンでは、即位式や結婚式等の宮廷行事を通じ、総合的に演出された祝祭的な芸術が発展していた。音楽家リヒャルト・ヴァーグナー (Wilhelm Richard Wagner, 1813-1883) が深めた総合芸術の理念は歴史主義の芸術にも取り込まれていた。中でもハンス・マカルトが指揮した 1879 年の皇帝銀婚式パレードは演劇的であった。パレードでは、様々な階級や職能団体の代表が 16 世紀風の衣装で練り歩き、皇帝への敬意を表現した¹⁴⁸。また、第一期デザイン改革においても、墮落した趣味の改善のため、絵画、建築、彫刻の融合を意味する「諸芸術の統合」の必要性が認識されたことは前節で述べたとおりである。したがって、ウィーン分離派の総合芸術志向は、時代様式の確立とそれらの大衆の生活領域への浸透を目指した点で新しかったが、伝統的にウィーンに根付いていた芸術スタイルを継承した側面もあった。

19 世紀末になると、当時の社会的政治的環境の中で「総合芸術」は新たな意味を帯びるようになる。すなわち、新たな時代様式が創り出す「総合芸術」は、国家とナショナリティーの緊張を克服し、共同体精神を可視化するものとして期待された。分離派が結成された 1897 年、帝国議会ではバデーニ言語令が發布された。この法律は、その年の帝国議会選挙で躍進した青年チェコ党に対する議会对策として、首相カジミェシュ・バデーニがボヘミアでの内務公用語にチェコ語使用を認可したものであった。これに対してドイツ系住民及び政治家が激しく抗議し、言語令は 1899 年に撤回されたが、今度はチェコ系が猛反発し、議会の混乱が続いた¹⁴⁹。こうしたドイツ系とチェコ系の民族的対立の先鋭化、ならびに議会の弱体化という不安定な政治状況の下、芸術家はいかに社会的義務を果たすべきかという問題に対し、ヘルマン・バールは、ウィーン分離派は美を追い求めるだけでなく、新時代のオーストリア民族に新たな形式を与える役目を負っていると主張した¹⁵⁰。つまり、バールは分離派に芸術家の立場からの社会的貢献を要請した。

カール・E・ショースキーの世紀末ウィーン文化研究は、ウィーンのドイツ系ブルジョワジーの政治的凋落が若い世代の関心を文化芸術の主観的な世界に向かわせた点を強調し、新たな文化運動は父親世代へのエディプス・コンプレックス的性格を有したと指摘

¹⁴⁸ Werner Hofmann, *Gesamtkunstwerk in Wien*, in: Herald Szeemann (Hg.), *Der Hang zum Gesamtkunstwerk*, Aarau (u.a.) 1983, S. 84.

¹⁴⁹ 大津留厚『ハプスブルク家の実験：多文化共存を目指して』中央公論社、1995 年、113～117 ページ。

¹⁵⁰ Hermann Bahr, *Secession*, Wien 1900, S. 257-258.

している¹⁵¹。しかしながら現実には、バールの文章が示唆するように、ウィーン分離派は同時代の政治と無関係ではなかった。特にウィーン分離派の総合芸術の理想は、ハプスブルク君主国の伝統的普遍主義に通じる側面があった。そのため、ショースキー自身が指摘するように、1900 年から 1905 年まで文化教育大臣（Minister für Kultus und Unterricht）を務めたヴィルヘルム・フォン・ハルテル（Wilhelm von Hartel, 1839-1907）は、民族の確執を超越する潜在力への期待から彼らの芸術を擁護し、メンバーを文化政策立案のための芸術評議会（Kunstrat）に任命した¹⁵²。総合芸術の理念とならび、メンバーの多様なナショナリティーも多民族国家と親和性が強かった¹⁵³。

近代芸術家グループとしては特異なことに、ウィーン分離派が当初から政府と良好な関係を保った様子は 1898 年の第 1 回分離派展にも現れている。展覧会事務局代表として、ルドルフ・フォン・アルト、クリムト、モルは皇帝に來賓を乞う文書を宮廷に提出した。アルトらは文書の中で、ドイツ系、ボヘミア系、ポーランド系の芸術家がオーストリア芸術の促進、その外国での威信の向上、国内の芸術的関心の喚起、及び諸外国に分散するオーストリアの芸術家の集合を目的にオーストリア造形芸術家同盟として結束したと述べ、オーストリアの国際的名声を高めることとなる第 1 回分離派展開会式への皇帝の出席を恭しく請願した¹⁵⁴。1898 年は皇帝在位 50 周年であり、ウィーン造形芸術家協会も大規模な記念展覧会を主催し初日式典に皇帝の列席を希望していた。そのため、協会への配慮から初日の來賓は実現しなかったが、皇帝は会期中の 4 月 5 日に分離派展を訪問し、9 時 45 分から 11 時 10 分まで展覧会を鑑賞した¹⁵⁵。また、展覧会初日には、文化教育大臣アルトゥール・バイラント＝ラント伯爵、侍従長次官（der zweite Obersthofmeister）アルフレート・モンテヌオヴォ侯爵夫妻、高等侍従（Oberstkämmerer）フーゴ・アベンスパーク・トラウン伯爵、パウリーネ・メッテルニヒ侯爵夫人、ウィーン市長カール・ルエーガー、及び貴族、高級官僚、アメリカの小説家マーク・トウェイン

¹⁵¹ このショースキーに論考に対し、ロビン・オーキーは、企業家一族が世代を経るにつれ関心の方向を変えるのはヨーロッパ一般の傾向であり、オーストリアを過度に特別視すべきではないと注意を促している（オーキー、前掲書、345 ページ）。

¹⁵² ショースキー、前掲書、297～298 ページ。

¹⁵³ James Shedel, Variationen zum Thema Ornament, Kunst und das Problem des Wandels im Österreich der Jahrhundertwende, in: Pfabigan, Alfred (Hrsg.), *Ornament und Askese im Zeitgeist des Wien der Jahrhundertwende*, Wien 1985, S. 105-106.

¹⁵⁴ Österreichisches Staatsarchiv, Allgemeines Verwaltungsarchiv, Ministerium für Kultus und Unterricht, Präsidium Beilage zu Zl.927 ex 1898 in: Thomas Just, Irmgard Pngerl, Kaiser Franz Josef und die Erste Ausstellung der Secessionisten 1898, in: *Wiener Geschichtsblätter*, Bd. 61, H. 4, 2006, S. 61-62.

¹⁵⁵ Ebenda, S. 63.

ンら、多数の政治家や著名人が訪れた¹⁵⁶。展覧会は盛況であり、当初 6 月 15 日までであった会期が 20 日まで延長された¹⁵⁷。

以上より明らかになるのは、ウィーン分離派の芸術刷新運動が、英国アーツ・アンド・クラフツ運動の影響受け 19 世紀末に全ヨーロッパ的に興隆したユーゲントシュティールの一環であるとともに、特に国家の政治状況と密接に関わった文化運動であった事実である。ウィーン分離派には、近代化に向かう諸外国の動向から取り残された自国の芸術の、国際的水準への引き上げという明確な目標があった。そこで彼らがオーストリア独自の近代芸術を目指した点や、オーストリアの芸術家のみを正会員とした点は、メンバーの強い国家意識を示唆している。それは、当時先鋭化した偏狭な民族主義に対する多元的な「ひとつのオーストリア」という国家的理想であった。ウィーン分離派は、産業振興の目的とは無縁であった。1860 年代と同様に、彼らの活動には政治的力学が作用していたが、政府の期待は国民経済への寄与でなく、19 世紀末に先鋭化した民族問題への貢献へと変化していた。

¹⁵⁶ Ebenda, S. 61.

¹⁵⁷ Wiener Zeitung, Nr. 135, 15. Juni 1898.

2. ウィーン工房誕生の布石：ウィーン分離派によるクンストゲヴェルベシュレ改革

本章では、ウィーン工房誕生の背景を明らかにする。芸術家と職人による良質の工芸制作という発想は、英国アーツ・アンド・クラフツ運動思想に負うものであった。しかし、その実現に至るまでにはウィーンの美術界、工芸界の独自の動きがあった。工房設立に関わる発言として、まず注目されるのが設立者ホフマンの講演「私の仕事」の下記の文章である。それによると、工房の設立計画は 1900 年代初頭の帝国立オーストリア芸術産業博物館附属クンストゲヴェルベシュレ（以下、クンストゲヴェルベシュレと略）の教育改革の過程で生まれた。1899 年にクンストゲヴェルベシュレ教授となったホフマンとモーザーは、この改革の担い手であった。

我々はその頃クンストゲヴェルベシュレ教官に着任し、若い学生たちを生産的な道へ導く努力をしなくてはなりませんでした。ところが、様々な計画が、自前の工房がないという現実突き当たり、いよいよそうした場の設置を検討しなければならないことが明らかになってきました。そのためには厄介な資本か気前の良いパトロンが必要でしたが、我々は幸運なことに、その両方をヴェルンドルファーという人物に見出しました。¹⁵⁸

ウィーン工房設立の発端にクンストゲヴェルベシュレの事情が関わっていた様子は、1918 年の『芸術と美術工芸』に掲載された、当時校長となっていたアフルレート・ローラーによる学校設立 50 周年記念の記事にも書かれている。

製図室から工房へ、知識（Kenne）から実行（Können）へ、技能訓練から自らの信条告白（Selbstbekenntnis）への変化が、クンストゲヴェルベシュレの 50 年の精神的変遷の意味するところである。このことが認識され、移行が実現されるために先行しなければならない仕事があったが、それを様々な制約があり、脆弱な基盤に立つクンストゲヴェルベシュレ単独で行うことは不可能だった。この仕事のために、指導的な教官たちが「ウィーン工房」により自由のきく領域をつくった。ここで、ホフマン、モーザー、後にはチェシュカも模範的な成果を上げた。優れた活気ある工芸活動の可能性に対する今日の認識は、ここから始まった。¹⁵⁹

¹⁵⁸ Hoffmann, *Meiner Arbeit*, S. 490.

¹⁵⁹ Alfred Roller, *Fünfzig Jahre Wiener Kunstgewerbeschule*, in: *Kunst und Kunsthandwerk*, Jg. 21, 1918, S. 344.

このように、ウィーン工房の設立には当時のクnstグヴェルベシューレの教育状況が深く結びついていた。ウィーン工房設立までの具体的な経緯は次章で扱うこととし、本章では、ウィーン工房誕生の布石となったウィーン分離派によるクnstグヴェルベシューレの教育改革、及び、その前提となった 1860 年代以降のウィーンにおける工芸教育をめぐる問題の所在を明らかにする。

2. 1. 1900 年以前のクnstグヴェルベシューレにおける工芸教育の変遷

2. 1. 1. 1867 年制定の学校規則

ウィーン分離派の教授たちがクnstグヴェルベシューレの保守的な工芸教育を批判したことはよく知られているが、1868 年の開校以来、同じ教育が続けられていたわけでは当然ない。実際には、1870 年代初頭から学校の教育内容は度々見直され、漸進的に改良されてきた。本節では、1900 年の改革以前にクnstグヴェルベシューレで実施された工芸教育の変遷を明らかにする。

前章で述べたように、設立当初のクnstグヴェルベシューレの目的と基本構成は、1867 年制定の学校規則第 1 条に以下のように定められた。

クnstグヴェルベシューレは芸術産業の需要に適う有能な人材の養成を使命とする。それゆえ、産業と密接に結びついた芸術の諸分野が授業の中心となり、これらの分野が学校組織を構成する。その分野とは、1. 建築芸術 (Baukunst)、2. 彫刻 (Bildhauerei)、3. 素描と絵画 (Zeichen und Malen) である。¹⁶⁰

このように、クnstグヴェルベシューレの主眼は芸術教育に置かれていた。学科群は、専門課程、及び、素描の基礎教育の付与を目的とする予備課程の 2 つで構成された。前者は、建築、彫刻、絵画の 3 分野が土台となった。これは、博物館設立の中心人物であったアイテルベルガーの、芸術の最高形態であるこれら 3 分野が芸術産業のために応用されるべきであるとの理念を反映していた。

専門課程の教育内容は、それぞれ以下のように規定された。

第 5 条

建築芸術の専門課程における教育は、建築様式、及び一般的な建築の形態であるが、特に芸術的な形態と関わる建築産業、すなわち建具、家具製品、スト

¹⁶⁰ *Das kaiserlich königliche österreichische Museum und die Kunstgewerbeschule*, 1873, S. 78.

ーブや暖炉の製造への応用であり、ここで問題となる範囲内での住居と教会の諸設備への応用である。

第6条

彫刻の専門課程では、人体及び文様を用いた品物の、しかるべき産業、例えば金工細工、金属・陶器・ガラスの器彫塑、漆喰細工、石工等に利用される模型、型の製作における技術的熟練を授ける。加えて、木彫を専門とする生徒には必要な指導が行われる。

第7条

素描と絵画の専門課程は、産業的観点から全ての絵画的な、人体と文様を用いた平面装飾を対象とする。関連する産業とは、例えば壁画、ガラスや陶器への模様ないし絵画、エナメル、モザイクである。大きな領域である全ての織物生地装飾も含む。¹⁶¹

以上の規則を定め、芸術産業に建築、彫刻、絵画を応用することが計画された。しかし、専門学科の主要講義9科目、すなわち、1) 建築と建築素描、2) モデルの素描、3) 古典の素描、4) 人物画、5) 平面装飾及び花の絵画の素描と描写、6) 彫塑、7) 模型製作、8) 木彫、9) 美術工芸的対象物の発案・彫塑の訓練の半分以上が、素描と模写の科目であった。したがって、規則第1条に書かれた「芸術産業の需要に適う有能な人材」とは、芸術的個性をもつデザイナーではなく、模範的な芸術様式に精通した製図家 (Zeichner) を意味するものだったといえよう。

こうした教育プログラムに対し、早くも1870年代初頭に、それらが産業界の需要に十分に対応していないことが批判されるようになった¹⁶²。その結果、1872年と1877年に「学校規程及び教育計画」(Schulordnung und Lehrplan) が、1888年に学校規則が改定された。

2.1.2. 1872年の改定版学校規程及び教育計画：予備課程の強化

芸術産業博物館とクンストゲヴェルベシュレーの歴史に関する初期の記録集である1873年発行の『帝国立オーストリア博物館とクンストゲヴェルベシュレー：ウィーンにおける万国博覧会記念刊行物』(*Das kaiserlich königliche österreichische Museum und die Kunstgewerbeschule: Festschrift bei Gelegenheit der Weltausstellung in Wien*) によると、クン

¹⁶¹ Ebenda, S.78-79.

¹⁶² Fliedl, a.a.O., S. 123.

ストゲヴェルベシュレ設立後まもなく、学校の実態が様々な点で規則の想定した水準に達していないことが明らかになった。中でも、生徒の美術的な基礎能力が不十分であり、本来は例外的な利用を想定していた予備課程が新入生の半数を収容した。さらに学期中に、3分の2以上の生徒が専門課程の要求水準に満たないことが判明する状況であった。特に問題だったのは生徒たちによる素描の不均衡さであり、素描教育の包括的な見直しの必要性が認識された¹⁶³。

そうして、1872年に学校規程及び教育計画（以下、学校規程と略）が初めて改訂された。主な改善点は、予備課程が拡充であった。1867年に学校規則と同時に制定された学校規程では、予備課程内に部門を設けず、最初に人物、建築、文様のディテールの模写、次いで専門課程での希望領域に応じた、模写によらない人物、動物、文様、植物の彫塑又は絵の素描訓練の実施が定められていた¹⁶⁴。

それに対し、改定版規程では、第一に必須科目が増え、第二に素描訓練が部門分けされた。前者に関し、従来副専攻科目（Nebenfächer）であった投影図法（Projektionslehre）、陰影法（Schattenlehre）、遠近法（Perspektive）、様式学（Stillehre）、器具類の学習（Lehre der Gefäße und Geräte）の講義が、予備課程生徒の必須科目となった。人物画の領域を専攻し、かつ十分な素描能力を習得した生徒は、解剖学（Anatomie）も必須科目であった。これらの講義は、予備課程ないし専門課程で開講された。また、美術史、国民経済学に関わる芸術産業の歴史、色彩学（Farbenlehre）、色彩化学（Farbenchemie）、ならびに素材や技法に関する講義への参加が要請された（第3条）¹⁶⁵。

第二の点に関し、予備課程内に第1部門の文様素描（Ornamentzeichnen）と第2部門の人物素描（Figurenzeichnen）が新設された。正規生徒には、双方の部門の受講が義務付けられた。第1部門では、立体又は平面装飾の素描、次いで工芸品の素描、記録を行い、第2部門では、古典様式の頭像や他の身体部分の石膏像の素描を行うものとされた（第12条）¹⁶⁶。

専門課程の内容は、ほぼ変わらなかった。規程第11条は、「全ての専門課程において担当教授から構成課題が課せられ、それらは可能な範囲で、学校内で図案にしたがって実際に製作され得る」¹⁶⁷と定めたが、従来と同様、実際に手を動かして製作する授業は設けられなかった。したがって、1872年の改定版規程は、生徒の素描能力を向上させる

¹⁶³ *Das kaiserlich königliche österreichische Museum und die Kunstgewerbeschule*, 1873, S. 97.

¹⁶⁴ *Ebenda*, S. 92.

¹⁶⁵ *Ebenda*, S. 102-103.

¹⁶⁶ *Ebenda*, S. 107-108.

¹⁶⁷ *Ebenda*, S. 107.

のに有効であったにせよ、依然として産業界で即戦力となる人材養成のためには不十分であった。

2.1.3. 1877 年の再改定版学校規程及び教育計画：芸術教育の重視

1877 年の学校規程及び教育計画改定の背景には、1873 年の大恐慌以降の国家の経済状況が関わっていた。前回の改定時期である 1870 年代初頭は、いわゆる「泡沫会社乱立時代」(Gründerzeit) と呼ばれた好況期であった。この時期、鉄道網の拡大が鉄鋼業の需要を拡大し、鉄道を中心とする重工業とその資金的土台となる銀行組織が発達した。銀行家アンセルム・ロートシルト (1803-1874) が管理するヴィートコヴィツェ鉱山は、他の大鉄鋼業者に先駆けてベッセマー製鋼法を採用し、錬鉄、圧延機、木炭に代わる石炭使用といった技術革新を先導した。ボヘミア鉄鋼会社の拠点があった炭鉱町クラドノ周辺でも、炭鉱業と鉄鋼業が結びつき双方の成長を促した。また、テンサイ糖栽培が急成長し、紡績業の機械化も進んだ。しかし、1873 年 5 月に株価が大暴落し、その後 6 年間続いた大不況により金融、重工業、及び関連の建設業が深刻な打撃を受けた¹⁶⁸。

株価急落直前の 5 月 1 日、ウィーン万国博覧会がプラーター公園にて開幕した。オーストリア・パヴィリオンに展示された美術工芸品は、オーストリア芸術産業博物館を中心とする君主国の新たな工芸活動の成果として高く評価された¹⁶⁹。だが、開幕直後の大不況は、その後の芸術産業博物館、及びクンストゲヴェルベシュレーの方針に微修正を促した。すなわち、1870 年代後半、博物館関係者にとり、国家経済への貢献という課題は以前に増して現実味を帯びた。もはや、大衆の趣味の向上という漠然とした目標を追う次元ではなくなったのである。

官僚たちは 1875 年の省庁報告書 (der ministerielle Exposé) で、縮小した国内産業は機械の導入、交通機関の発達、及び自然科学の進歩によって成長するだろうとの見込みを報告した¹⁷⁰。しかし、アイテルベルガーは工芸の領域に関し、機械の活用よりも、小規模な生産現場における芸術の重要性をあらためて指摘した。彼の 1876 年の論考「美術工芸に関する時事問題: 1876 年ミュンヘンにおけるドイツ美術工芸展覧に寄せて」の「5. 小規模企業と大規模産業」(V. Das Kleingewerbe und die Grossindustrie) には以下のように書かれている。

¹⁶⁸ オーキー、前掲書、284～285 ページ。

¹⁶⁹ Mrazek, a.a.O., S. XIX.

¹⁷⁰ Fliedl, a.a.O., S. 124-125.

小規模企業は国民の芸術資本（Kunstcapital）にとり、財務大臣にとっての小さな納税者のような存在である。国家財政に最も寄与するのは小市民の税金であり、富裕層のそれではない。そして大方の場合、家内産業や小規模企業の勤労者たちが国民の芸術的生産品を向上させ、輸出品の質を高め、芸術的に優れた仕事のみから生まれる豊かさ、教養、満足感を生み出す。(略) 国民経済学者は、低迷する小規模企業を救済するため様々な方策を立てようとしている。(略) しかし、小規模企業にとって、少なくともその大部分にとって、最も重要なのは芸術教育の向上である。¹⁷¹

小規模な工房で製作する工芸家も、文中の「小規模企業」(Kleingewerbe)に含まれると考えてよいだろう。続いて、アイテルベルガーは、生産者と消費者を仲介する商人(Händler)の存在によって製品の質が低下しており、生産者自身が芸術的能力を身につけるべきだと主張した。

一部の小規模企業には不幸な状況を改善する方法があり、それは、個人の確かな芸術的技能と結びついた企業である。なぜならそのような芸術的技能は、人から非難されることのない、あるいはほんの僅かしか非難されることのない、企業家の知的財産だからだ。(略) ここに小規模企業における芸術の意義があり、それゆえ目下、小規模企業における芸術の向上が特に重要である。¹⁷²

このように、アイテルベルガーは工芸教育の課程で依然として芸術教育を重視している。他方で、彼は实际的な訓練の導入にも意欲を示していたが、当時の経済状況から実現は遅れるだろうとの認識であった¹⁷³。

アイテルベルガーの工芸教育観を反映するように、1877年のクンストゲヴェルベシュレーの学校規則の変更は、予備課程のさらなる拡充と専門課程における芸術教育の強化を目的とした。新たに、模写のための図書館と銅版画コレクションの補填、素描家のた

¹⁷¹ R. Eitelberger v. Edelberg, Kunstgewerbliche Zeitfragen: Betrachtungen aus Anlass der deutschen kunstgewerblichen Ausstellung in München im Jahr 1876, in: ders., *Gesammelte Kunsthistorische Schriften II. Band: oesterreichische Kunstindustrie und kunstgewerbliche Zeitfragen*, Wien 1879, S. 304-305.

¹⁷² Ebenda, S. 307-308.

¹⁷³ Ebenda, S. 309-310.

めの特別奨学金の創設、予備課程の教授陣の増員、予備課程の義務化、専門課程内の分野別コースの開設が実施された¹⁷⁴。

専門課程内のコースの開設は、実践的な訓練を導入し、さらに職種ごとに異なる需要に対応しようとした点で注目される。1879年に彫金、木彫、陶器コース、1881年にエッチングコース、1883年に電気製版術コース、1885年に木版画コースが新設された。しかし、芸術教育の強化という目標とは裏腹に、手本を模写する根本は変わらなかった¹⁷⁵。

2.1.4. 1888年の改定版学校規則：模写と様式学習の継続

クンストゲヴェルベシューレは2度の規定改定を経て課程が拡充され、教師陣も増員した。しかし、博物館監事会（Aufsichtsrat）に教官代表の席はなく、1870年代末から監事会への教官代表の参加をめぐり、博物館とクンストゲヴェルベシューレの関係が悪化した。1885年にアイテルベルガーが亡くなり、彼の後継者選びと学校再編の動きの中で対立が一層激しくなった。また、同年、1874年から文化教育省に勤務していた教育改革者アルマント・フォン・ドゥムライヒャー（Armand von Dumreicher, 1845-1908）は、アイテルベルガーの功績を認めつつも、彼が導いた博物館とクンストゲヴェルベシューレの硬直した教育システムを批判する論考を発表した¹⁷⁶。

クンストゲヴェルベシューレの教育が再び見直された時期に改訂された1888年版学校規則は、発展する産業界へのより高度な人材の供給、及び、そのためのクンストゲヴェルベシューレの教育環境整備の必要性から実行された¹⁷⁷。学校の目的を定めた第1条は、以下のように変化した。

クンストゲヴェルベシューレは「帝国立オーストリア芸術産業博物館附属クンストゲヴェルベシューレ」の名称を冠し、美術工芸（Kunstgewerbe）の需要に適う芸術教育を受けた人材の養成、及び美術工芸教育、素描等のための教師の育成を使命とする。¹⁷⁸

¹⁷⁴ Fliedl, *a.a.O.*, S. 126.

¹⁷⁵ *Ebenda*, S. 126-127.

¹⁷⁶ *Ebenda*, S. 129-132.

¹⁷⁷ J. v. F, Vorbemerkung zum neuen Programm der Kunstgewerbeschule, in: *Mittheilungen des k.k. Oesterreich. Museum für Kunst und Industrie: Monatsschrift für Kunstgewerbe*, Jg. III, Nr. 34, 1888, S. 14.

¹⁷⁸ Statut der Kunstgewerbeschule des k.k. Oesterr. Museums für Kunst und Industrie, in: *Mittheilungen des k.k. Oesterreich. Museum für Kunst und Industrie: Monatsschrift für Kunstgewerbe*, Jg. III, Nr. 34, 1888.

文言が「芸術産業」から「美術工芸」へ、「有能な人材」から「芸術教育を受けた人材」へと変わり、より芸術家寄りの工芸家の養成が目標とされたことがわかる。また、新たに工芸教育のための教師の育成が学校の使命に加わった。

学科編成は、従来同様に建築、絵画、彫刻の3分野を基盤に、一般課程（die allgemeine Abtheilung）、建築・絵画・彫刻に分かれた専門課程、個別の芸術技法のための特別アトリエ、化学実験所の4部門に改められた（第2条）。

1888年の改定では2つの変化が特に重要であり、第一に、予備課程が一般学科に吸収され、専門課程進学を前提とせずに、予備課程修了後のすみやかな就職も推奨された（第4条）。これは、産業界の需要を勘案してのことだった。第二に、化学実験所が開設され、学校で扱う工芸分野の技術と素材の研究が行われた。

新規則も、旧規則と同様に、手本に基づく素描と様式学習を主軸とした。さらに、新規則には全82条の詳細な教育計画（Lehrplan）が付随し、学校の官僚的性格を暗示した。唯一、新たに導入された実践的な授業は、専門学科の最終段階で「アトリエ講義」であった。これは優れた生徒に、「専門的指導の下で現実的課題を自立的に解決させる」授業であり、「生徒たちの学校から実践への移行を仲介し、容易にする」（第15条）ことを目的とした。

以上のように、1888年版の規則に従来の教育方針からの抜本的な転換は見られない。しかし、その内容は、1870年代移行の漸次的な教育改良の中では最も進歩的であった。すなわち、限定的であるにせよ、芸術的に訓練された美術工芸家の育成、及び産業界への即戦力の供給のための教育という点で、1900年に問題提起されたテーマに近づいていた。

2.2. 芸術産業博物館の近代化：クンストゲヴェルベシュレ改革の素地

1899年にウィーン分離派の画家フェリツィアン・フォン・ミュルバッハがクンストゲヴェルベシュレの臨時校長に就任し、1899年から1900年にかけて同じ分離派のホフマン、モーザー、ローラーが教官に任命された。彼らの校長、及び教官就任は、モデルネの芸術思想が国家の工芸機関の中枢に浸透し、ウィーンを中心とする君主国の近代デザイン運動の進展に継続的な影響を及ぼす転機となった。こうしたオーストリア近代デザイン史上重要な意義をもつ人事の前段階として、1897年に館長に就任したスカラと、彼を支援した文化教育省による芸術産業博物館改革の動きがあった。特に後者の博物館への関与は、クンストゲヴェルベシュレ改革への間接的であるが不可欠の要素であった。

2.2.1. スカラとウィーン美術工芸協会の主導権争い

ウィーンの芸術産業博物館の変化の端緒は、1897年の館長交替であった。7月4日に3代目館長ブルーノ・ブハーが退任し、8月1日付けでアルトゥール・フォン・スカラが4代目館長に就任した。第1章で述べた通り、スカラは同時代のイギリス工芸を一挙に導入することでオーストリア工芸の近代化を目指した。早くも就任3ヶ月後の11月15日に始まった館内での冬季展覧会では、スカラが購入したイギリス工芸を模倣したウィーンの職人の作品が展示された。翌1898年1月には、新たな博物館機関誌『芸術と美術工芸』が刊行された。しかし、スカラの精力的な行動は、1884年の発足以来博物館と連携していたウィーン美術工芸協会の反発を招いた。

当時のウィーン美術工芸協会会長は、1899年までクンストゲヴェルベシュレ初代校長を務めた建築家ヨーゼフ・ストルクであった。彼は1897年に世襲貴族（Ritter）の称号を得た歴史主義の建築家であり、アカデミーでヴァン・デル・ニエルに師事し、ウィーンのアルトラーヘンフェルダー教会（1849-1861）、宮廷オペラ座内装（1868-1869）、ウィーン万国博覧会の皇帝パヴィリオン内装（1873）等を設計した¹⁷⁹。

ウィーン美術工芸協会が、彼らの豪華な美術工芸と異なるイギリス工芸を嫌ったことに加え、博物館の主導権争いという側面からスカラに反発したことは、第1章で触れた通りである。スカラは、一私的団体に過ぎないウィーン美術工芸協会の館内での過剰な権限を縮小し、国の機関である芸術産業博物館を全国民に開放しようとした。具体的な取り組みとして、1897年の冬季展覧会では、従来は美術工芸協会会員に限定されていた出展資格が非会員にも広げられた。その結果、ウィーンの小規模工房の職人も出展可能となった。また、第1章で引用したように、展覧会ではスカラが見本として供したイギ

¹⁷⁹ Österreichisches Biographisches Lexikon und biographische Dokumentation, 1815-1950, Bd. 13, 2009, S. 327.

リス工芸を模倣した作品が多数出展された。それらがアーツ・アンド・クラフツ運動の作風であったかは不明だが、翌年、博物館で開催されたイギリスの受賞学生作品展では、展示されたテキスタイルや金属工芸のデザイン画、及びモデルルームの壁紙や家具の多くが、自然を様式化したアーツ・アンド・クラフツ運動の作風であったことが確認できる〔図 1,2〕¹⁸⁰。

スカラと協会の対立は、スカラの館長就任後 2 度目の、1898 年の冬季展覧会の頃に表面化した。この一連の出来事は、アドルフ・ロースの批評「スカラ事件」（1898）にも書かれている。それによると、協会は 2 年毎にクリスマス展を開催していたが、スカラが館長になってから 2 年連続でホールの使用許可を取り、スカラが別途大規模な展覧会を企画し館内の全展示室を使用予定である旨を発表すると、協会も翌年の同時期に大規模な展覧会を開催することを決定したという¹⁸¹。つまり異例の協会にとっては 3 年連続の展覧会ということであり、スカラに対する明らかな妨害行為であった。そして、協会は、スカラが展覧会用に確保した館内の部屋を協会主催のクリスマス展覧会に使用したいと要求し、反スカラの立場であった博物館総裁のライナー大公に仲介を依頼した¹⁸²。これに対し、文化教育大臣ラトゥール伯爵（Vinzenz Graf Baillet-Latour, 1848-1913）がスカラを擁護し、最終的に、博物館主催の冬季展覧会は計画通り開催された¹⁸³。

この争いを機に、ライナー大公は博物館総裁を引退し、1898 年 11 月 11 日に博物館理事会（Kuratorium）が総辞職した¹⁸⁴。11 月 13 日、スカラは冬季展覧会を開会した。11 月 28 日、新たな博物館規約が皇帝に承認され、同日、文化教育省が新たな理事会メンバーを発表した。この一連の出来事から、博物館の主導権がウィーン美術工芸協会・ライナー大公組から、スカラ・官僚（文化教育省）組に移行していく様子が見て取れる。

2.2.2. 1898 年制定の芸術産業博物館規約：創造的工芸家の養成

1898 年 11 月 28 日に皇帝に承認された博物館規約は、近代的な美術工芸を促進する博物館の立場を明らかにするものであった。1864 年制定の旧規約第 1 条には、博物館の目的は以下のように定められている。

¹⁸⁰ Ludwig Hevesi, Ausstellung preisgekrönter englischer Schülerarbeiten im Östereichischen Museum, in: *Kunst und Kunsthandwerk: Monatsschrift des k.k. österreichischen Museums für Kunst und Industrie*, Bd. 2, H. 2, 1899, S. 58-78.

¹⁸¹ Loos, a. a. O., S. 32.

¹⁸² Fliedl, a.a.O., S. 138.

¹⁸³ Fliedl, a. a. O., S. 138.

¹⁸⁴ Curatorium, in: *Kunst und Kunsthandwerk*, Jg. 1, H. 11+12, 1898, S.415.

博物館の任務は、美術工芸に芸術と科学を提供する補助手段をもたらし、またその容易な利用を可能とすることを通じ、美術工芸の活動を促進し、かかる領域における趣味の向上に寄与することである¹⁸⁵。

これに対し、改定版規約の第1条は以下のように大幅に加筆された。

博物館の任務は、芸術と科学を提供する補助手段をもたらし、準備することを通じ、美術工芸の性能 (Leistungsfähigkeit) を向上させ、美術工芸従事者と公衆の趣味を喚起し、高め、美術工芸の活動を促進することである。博物館が選定されたコレクションに基づき、独自の卓越した近代的な見本 (moderner Muster) の展示を通じて、言葉と文章で過去の芸術時期 (Kunstperioden) の形態の豊かさと製作方法への理解を促し、芸術と美術工芸を新たな道に導く趣味の進歩と変遷と共に知らしめることで、人々の視野が広がり、模範への忠実さと生活能力の感覚が鋭敏になり、単なる正確な模倣にとどまらない、自立した創造が生み出されるだろう¹⁸⁶。

この条文から、公衆の趣味の向上も目的の一部であるが、博物館の主眼が生産者側への働きかけにあることは明らかである。博物館の新たな目的は、1888年に改訂されたクンストゲヴェルベシューレ規約以上に、創造的な人材の養成に向けた踏み込んだ内容となっている。産業への貢献については直接言及されておらず、創造的かつ自立した近代的な工芸家の理想像が提示されている。

しかし、改定版規約は、あくまで博物館の漸進的な変化を示すものである。なぜなら、上記の目的は、「近代的な見本」を用いて「過去の芸術時期の形態の豊かさと製作方法への理解」を促しており、いわばモデルネと歴史主義の中間路線にある。これは、後述のスカラの立場に通底する特徴である。

以上、歴史主義的な観点が残っているにせよ、改定版規約は博物館の近代化を強く印象付ける。第1章で述べたように、1890年代末はウィーンにアーツ・アンド・クラフツ運動やユーゲントシュティール動向が伝わると共に、ウィーン分離派による芸術刷新運動が開始された時期であった。また、規約が改訂された1898年には、ウィーン分離派

¹⁸⁵ *Das kaiserlich königliche österreichische Museum und die Kunstgewerbeschule*, 1873, S. 41.

¹⁸⁶ Statuten des k.k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie. Genehmigt mit Allerhöchster Entschliessung vom 28. November 1898, in: *Kunst und Kunsthandwerk*, Jg. 1, H. 11+12, 1898, S.415.

館が完成し、ウィーン分離派の機関誌『ヴェル・サクルム』が創刊された。こうしたウィーンの美術界の状況も、スカラの個人的な尽力に加えて博物館の変化を促したといえよう。

2.2.3. 文化教育省による文化政策：「芸術評議会」の開設

スカラが博物館内で指導力を発揮するには、文化教育省の後押しが不可欠であった。もともと組織体系として、国家による博物館の指導管理は文化教育省の管轄であり、同省が職員の任命、業務全般の監督、議会における同館の代理等を担った。他方、博物館理事会は、館長の運営方針には関与しなかったが、博物館の活動に対する助言・宣伝機能を帯びた。理事会は独自の権限をもっており、皇帝に直接任命される博物館総裁と共に、館長を文化教育省の官僚の不必要な干渉から守る役割を果たしていた¹⁸⁷。

しかし、博物館設立以来の総裁であったライナー大公の意図に反し、スカラが新館長に就任したことで、この関係図に変化が生じた。従来館長を補佐する立場の総裁と理事会が反館長の立場となり、最後には前述の通り、1898年の冬季展覧会に関わる対立を機にライナー大公が総裁を引退し、理事会も解散した。

第1章で述べたように、1900年から1905年の文化教育大臣ハルテルは、多民族国家を精神的調和に導くものとして近代芸術に政治的な期待をかけ、ウィーン分離派の運動を擁護した。だが、ハルテル以前に、文化教育省は1890年代から組織全体として、モデルネの文化芸術に接近する条件を整えていた。

まず、文化教育省では1890年頃から、優れた芸術家が政策に進言する「常任芸術委員会」(Ständige Kunstkommission)が開かれていた¹⁸⁸。続いて、1898年、同委員会が「芸術評議会」(Kunstrat)へと再編され、翌1899年に活動を開始した。芸術評議会には、複数の博物館や造形芸術アカデミー、文化財保護協会、都市拡張基金、考古学研究所等の関係者が参加した。その中には、ラトゥール伯爵、大企業家で政治家のニコラウス・ドゥンバ(Nikolaus Dumba, 1830-1900)、著名なガラス製品企業のルートヴィッヒ・ロブマイヤー(Ludwig Lobmeyr, 1829-1917)、及び後述の建築家オットー・ヴァーグナーの他、地方出身者もあり、芸術的立場や年代は様々であった¹⁸⁹。

芸術評議会の最初の任務の一つは、「近代ギャラリー」(Moderne Galerie)の設立に関わる検討であった。近代ギャラリーはオーストリアの現代芸術の展示を目的としたもの

¹⁸⁷ Eduard Leisching, *Ein Leben für Kunst und Volksbildung: Eduard Leisching 1858-1938 Erinnerungen*, Wien 1978, S. 152.

¹⁸⁸ Fliedl, *a. a. O.*, S. 143.

¹⁸⁹ Ebenda.

で、文化教育省が管轄する、芸術産業博物館に次ぐ規模の美術館となるはずであった。一度はヴァーグナーが建物を設計したが、財政上の理由から、最終的に 1903 年にベルヴェデーレ宮殿下宮にギャラリーが開館した¹⁹⁰。

こうした芸術評議会の設置、及び国の最新の芸術を展示するギャラリーの設立計画から、文化教育省が国内の文化事象への関与を深め、特に近代芸術に接近している様子がわかる。同時に、芸術評議会の開設は、ブルジョワ層が国家の文化政策に直接的に関わることを可能にした。国家と同時代の文化芸術の結びつきが強まる中、文化教育省は芸術産業博物館の人事にも影響を与えた。

2.2.4. 博物館理事会でのオットー・ヴァーグナーの学校改革に関わる提言

ゴットフリート・フリードルの先行研究によると、芸術産業博物館の近代化に着手したスカラが、当初から附属クンストゲヴェルベシュレーの改革をも意識していた形跡はない¹⁹¹。しかし、博物館は学校の人事や活動全般に関わる権限を有しており、両者の関係は深かったことから、博物館の変化はクンストゲヴェルベシュレーにも波及した。特に、1899 年 1 月にウィーン分離派のミュルバッハが臨時校長に就任した後、クンストゲヴェルベシュレーの改革が急速に進行した。

1899 年 1 月 27 日、すでに 1897 年 6 月から専門課程の素描と絵画の教授であった画家ミュルバッハが、クンストゲヴェルベシュレーの臨時校長に任命された¹⁹²。前任の校長ストルクは、約 1 ヶ月後の 2 月 25 日に退職した¹⁹³。ミュルバッハの辞令直後、建築家オットー・ヴァーグナーは 1 月 30 日の博物館理事会で、初めてクンストゲヴェルベシュレーの改革に関する提案をした。

ヴァーグナーは、1894 年にウィーンの造形芸術アカデミーの教授となり建築家として確固たる地位を築き、1898 年 12 月から博物館理事会に加わっていた。同時期に任命された理事会メンバーは、ウィーンの考古学研究所所長オットー・ベンドルフ、ニコラウ

¹⁹⁰ Andreas Gottsmann, Kulturpolitik und Kulturförderung in der Donaumonarchie (1848-1914), in: Wolfgang Neugebauer, Bärbel Holtz (Hg.), *Kulturstaat und Bürgergesellschaft: Preußen, Deutschland und Europa in 19. und frühen 20. Jahrhundert*, Berlin 2010, S. 93.

¹⁹¹ *Ebenda*, S. 144.

¹⁹² ミュルバッハは 1853 年にガリツィアで生まれ、11 歳から軍人教育を受け、当初、芸術は独学であった。1872 年にウィーンの軍人地理学研究所 (Militär-Graphische Institut) に派遣され、同年、造形芸術アカデミーの聴講生として画家アウグスト・アイゼンメンガー (August Eisenmenger, 1830-1907) に師事した。1881 年に除隊し、パリでイラストレーターとして活動した。1897 年にウィーンに戻り、ウィーン分離派に参加した。(H. E. von Berlepsch, Felician von Myrbach, in: *Kunst und Kunsthandwerk*, Jg. 1, H. 1, 1898, S.26-30.)

¹⁹³ Gabriele Koller, *Die Kunstgewerbeschule des K.K. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, Wien: 1899-1905*, Diss. Wien 1983, S. 10.

ス・ドゥンバ、大企業家ヴィルヘルム・ギンツキー、枢密顧問官で貴族院議員のヨハン・ハラッハ伯爵、プラハ芸術アカデミー教授アダルベルト・ヒナイス、大企業家アルトゥール・クノップフ、枢密顧問官カール・ランコロニスキー＝ブジェチエ伯爵、大企業家アダルベルト・R・フォン・ラナ、ラトゥール伯爵、枢密顧問官で二等侍従長のアルフレート・モンテヌオヴォ侯爵、ウィーン造形芸術アカデミー教授ヴィルヘルム・ウンガー、ウィーン大学教授フランツ・ヴィクホフ、枢密顧問官で貴族院議員のヨハン・N・ヴィルツェク伯爵、ウィーン造形芸術アカデミー教授カスパー・R・フォン・ツムブッシュであった¹⁹⁴。

1月30日の理事会で、ヴァーグナーは博物館と学校を一つの機関とみなし、どちらも本来の目的を果たしていないと批判した。彼は、停滞の主な原因は過去の芸術の誤った受容の仕方、すなわち模倣にあると述べ、時代に相応しい新たな芸術の必要性を主張した¹⁹⁵。彼は以下のように述べている。

芸術は、これまでのように汚れた模倣の排水口から流れ出ない。それは全ての時代でそうであったように、「現代の精神」(derzeitiges Empfinden)の美しい表現を求め、この知性に満ちた世紀に相応しいものを見つけ出す。(略)しかし、この事実が、芸術を通じて産業と国家の豊かさを向上させることを目的とする機関に忘れられている状況は、犯罪的なことと言わなければならない。私はこの機関が(略)産業を精力的に促進するのと同じように、近代を明確に表現することを要求する。芸術はその代理人たちに、人々の近代的な生活を豊かな土壌の根源とする新たに生まれたもの、新たに創られたものを求める。これまで大部分で実行されてきたように、芸術は難解な思慮と模倣の水準に陥ってしまい、芸術であることをやめてしまった。¹⁹⁶

ここには、過去の模倣から脱した時代精神の表現というモデルネの芸術理念が、明瞭に現れている。さらに、ヴァーグナーは、工芸の改革は芸術家によってなされるべきだと発言した。

彼ら〔ウィーン美術工芸協会：引用者注〕は博物館から1日5グルデンで最高

¹⁹⁴ Curatorium, in: *Jahresbericht des k.k. Österr. Museums für Kunst und Industrie für das Jahr 1898*, Wien 1898, S. 2.

¹⁹⁵ Protokoll der Kuratoriumssitzung vom 30. 1. 1899, MA 259 ex 1899, zit. nach: Fliedl, a. a. O., S. 145.

¹⁹⁶ Ebenda.

の芸術的人材を使うことを許されていたが、工芸を成功させたいなら、特に芸術に最高の場所を与えなければならないということを見過ごしてきた。彼らは、工芸の領域における真に良いものは全て芸術家によってなされてきたこと、また、これからもなされるであろうことを、決して認めてこなかった。そして今日も認めていない。¹⁹⁷

このように、ヴァーグナーは工芸と芸術の地位を近づけた。彼の発言において、芸術家と工芸家はほぼ同一化している。次の2月15日の理事会でのヴァーグナーの発言要旨は、以下の内容であった。

- ・ 教授として4名の芸術家を招聘すること。任期は10年とし、その後は選択制とすること。教師が生徒を選ぶこと。
- ・ 作品購入、展覧会、コンクール、雑誌に関わる芸術家委員会を設置すること。
- ・ 学校生徒数を減らし、才能のある生徒に制限すること。
- ・ 芸術関連の本、雑誌を所蔵し、教授の監督下で会話ができる図書室を設立すること。
- ・ 最低でも2つの屋外アトリエと、屋内の明るい一室を設けること。
- ・ 機関名を、「産業における芸術のための研究所」(Institut für Kunst im Gewerbe)に改名すること。¹⁹⁸

上記のうち、学校改革に直接関わるのは第1点目である。ヴァーグナーは教授にふさわしい芸術家として、「当然「モデルネ」の人であり、(略)優れた趣味をもち、モデルネが推進する思想家であり、(略)素晴らしい働き手であると同時に発展的な芸術家」、「装飾を自在に操り、活字、ポスター、家具、模様等の創作能力がある、あらゆる造形分野を手中に収めた人物」¹⁹⁹という条件を挙げた。モデルネの立場で多領域を手がける芸術家として、「7人クラブ」のメンバーをはじめとする教え子が多数参加し、ヴァーグナーと芸術理念を共有していたウィーン分離派の芸術家が想定されていたのは明白である。ヴァーグナー自身、同年10月にウィーン分離派に加盟した。さらに、ヴァーグナーは具体的な2名の建築家と2名の画家の名前を挙げ、それらは議事録には残されていないが、少なくとも3名はオルブリヒ、ホフマン、モーザーであったとされている²⁰⁰。任

¹⁹⁷ Protokoll der Kuratoriumssitzung vom 30. 1. 1899, MA 259 ex 1899, zit. nach: Fliedl, *a. a. O.*, S. 147.

¹⁹⁸ Ebenda.

¹⁹⁹ Akt 259, 1899, Museum für angewandte Kunst, zit. nach: Koller, *a. a. O.*, S. 11.

²⁰⁰ Koller, *a. a. O.*, S. 12.

期を10年で区切ったのは、教師陣の固定化、高齢化を防ぐためと考えられる。

その他にも、理事会でのヴァーグナーの発言は学校の新たな方針や後の授業内容と重なったとされる²⁰¹。また、ミュルバッハの校長就任の前年に刊行された、彼の代表的著作である『近代建築』(Moderne Architektur, 1896)の第2版(1898)も、クンストゲヴェルベシューレの改革を促すものであった。『近代建築』は第4版(1914)まで発行され、その中でヴァーグナーは、近代の建築芸術家は美術工芸の担い手でなければならないと主張した。そして、第2版にのみ見られる記述として、クンストゲヴェルベシューレの現状に対する批判が述べられた。ヴァーグナーは、工業と手工芸は工場での大量生産に突き進んでおり、工場での大量生産は芸術とは相容れないため、クンストゲヴェルベシューレは方向性を誤っていると断罪した²⁰²。つまり、ヴァーグナーの批判は、工場製品のための製図家を育成する、歴史主義的な模倣中心の教育に向けられたものであった。

2.2.5. スカラの現実的構想

1898年の改定版博物館規約が示すように、スカラも創造的な工芸家の育成には意欲的であった。しかし、明らかにウィーン分離派の招聘を意図したヴァーグナーに対し、スカラはクンストゲヴェルベシューレの教育が特定の流派に偏向するのを危惧した。彼は1899年1月30日の理事会で、以下のように発言した。

学校の現状に基づく再編が、[改革の：引用者注] 実現のための確かな保証となるでしょう。若い才能豊かな芸術家のための教育も、間違いなくここで与えられるはずです。けれども私は、それがただ一つの陣営から行われることに反対します。また、我々の学校のもつ古き良きものからの断絶に反対します。²⁰³

そして、スカラは「美術工芸家のためのマイスター・アトリエ」の導入を提案した。この案は、教育プログラムを体系的に見直すものではなかったヴァーグナーの提言と比べ具体的であった。彼が提案したマイスター・アトリエとは、工芸から美術工芸への発展を目的とする、芸術的素質があり、且つすでに一定の修行期間を経た職人が芸術家から学ぶ少人数制の実践型教育であった²⁰⁴。これは、すでに技術力のある職人を対象とし

²⁰¹ Ebenda.

²⁰² 天貝義教「オーストリアの近代工芸運動」デザイン史フォーラム編『近代工芸運動とデザイン史』思文閣出版、2008年、183～185ページ。

²⁰³ Protokoll der Kuratoriumssitzung vom 30. 1. 1899, MA 259 ex 1899, zit. nach: Fliedl, a. a. O., S. 149.

²⁰⁴ Ebenda.

ている点で、1900 年以降にミュルバッハらが導入を目指した工房教育とは異なっているものの、発想としては非常に近い。しかし、スカラ自身が、この案は資金的に実現困難であることを自覚していると付言した²⁰⁵ように、実現には至らなかった。

フリードルの先行研究において強調されているように、芸術的理想は明瞭だが教育課程全体への視点に欠くヴァーグナーに対し、スカラはクンストゲヴェルベシュレの人事と教育課程の刷新を連動させ、且つ実現可能性を考慮した冷静な視座を有している²⁰⁶。ここでも、改定版博物館規約に現れた、保守と革新のはざまにあるスカラの立場が見て取れる。今日スカラは保守派としての評価が定着しているが、彼もまた、オーストリア工芸、及び工芸教育機関の刷新を意図していたのだった。

だが最終的に、1899 年以降、ヴァーグナーが意図したようにウィーン分離派の芸術家たちが教授に任命された。この決定に、ヴァーグナーの理事会での提言がどの程度影響したかは実証できないが、アカデミー教授であり、ウィーンの都市計画や芸術評議会にも関与していたヴァーグナーの意見は決して軽視されなかったはずである。したがって、まず 1870 年代以降のゆるやかな学校改革の流れがあり、その後、1890 年代末のスカラによる博物館の近代化、及びその庇護の根拠となった文化教育省の近代志向の文化政策があり、そこにヴァーグナーによるウィーン分離派任用への提言が刺激として加わったことで、1900 年以降のクンストゲヴェルベシュレ改革の素地が形成されたといえる。

ところで、以上述べてきたように、様々な立場の思惑が交差した博物館人事に、博物館創設から関与していた皇帝は特段干渉しなかったようである。1909 年に副館長から館長に就任したエドゥアルト・ライシング (Eduard Leisching, 1858-1939) の回想によると、芸術産業博物館は皇帝のお気に入りの博物館であり、他の博物館は年に一度の訪問であったのに対し、芸術産業博物館は 1908 年まで年間複数回、皇帝の訪問を受けていた²⁰⁷。だが、皇帝は人事については大臣の判断に委ねており、ウィーン分離派の芸術家たちをクンストゲヴェルベシュレ教官に任命することにも反対しなかった²⁰⁸。皇帝の近代芸術に対する態度を、ライシングは以下のように書き残している。

いよいよ、皇帝が博物館を訪れることになった。人々は、皇帝が〔博物館の：引用者注〕新たな方針にどのような態度をとるか、非常に関心をもっていた。

スカラと彼の庇護者である文化教育大臣ラトゥール伯爵は、皇帝の来賓に不安

²⁰⁵ Ebenda.

²⁰⁶ Ebenda, S. 149-150.

²⁰⁷ Leisching, *a. a. O.* S. 119.

²⁰⁸ Ebenda, S. 123.

を抱いていた。しかし、皇帝が近代工芸の見慣れないフォルムと色を見て述べたのは、「これは美しいだろうな？」だけであった。そして、去り際に彼が受けた印象を次のようにまとめた。「私が人から聞いて思っていたほどひどくなかった。」（略）皇帝が嫌ったのは、彼が生涯好きにならなかった近代芸術よりも、それをめぐる騒々しい争いであった。²⁰⁹

このように、ライシングの回想によると、皇帝は近代芸術を積極的に好まなかったが、敵対的でもなかった。

²⁰⁹ *Ebenda.*

2.3 ウィーン分離派によるクンストゲヴェルベシューレ改革

2.3.1. 教師陣の交替

ヨーゼフ・ホフマンは、1899年4月25日にヨーゼフ・ストルクの後任として建築専門クラス (Fachklasse für Architektur) の教授に任命された。コロマン・モーザーは、病気になる前のルドルフ・リバルツ (Rudolf Ribarz, 1848-1904) の交代要員として1899年10月1日に臨時教授となり、1900年7月1日に正式に装飾的素描・絵画専門クラス (Fachklasse für dekorative Zeichnen und Malen) の教授に任命された²¹⁰。アルフレート・ローラーは、1900年4月7日に療養休暇中のルートヴィヒ・ミニゲローデ (Ludwig Minnigerode, 1847-1930) の代理として、一般課程人体素描科 (Allgemeine Abteilung, Abteilung figurales Zeichnen) の教授に任命された。ミニゲローデは回復後、ミュルバッハの教育方針に馴染めず退職し、ローラーは1901年3月1日に正式に教授となった。

また、ミュルバッハは、彫刻専門クラス教授のオットー・ケーニヒ (Otto König, 1838-1920) が辞職を申し出た後、華麗な装飾で有名な木彫工芸家のルパート・カラビン (Rupert Carabin, 1862-1932) に打診したが断られたため、1899年12月2日にウィーン分離派の彫刻家アルトゥール・ストラッサーを後任の臨時教授として招聘した。1901年2月8日、彼は正式に教授となった²¹¹。

以上の人事交替により、教師陣は2つの世代に分かれた。1899年以前から学校にいた年配の世代のうち、ハンス・クロッツ (Hans Klotz, 1850-1932)、ハンス・マハト (Hans Macht, 1844-1914)、ヘルマン・ヘルトレ (Hermann Herdtle, 1848-1926) らは、伝統的な模倣重視の立場にとどまった。他方、カール・カルガー (Karl Karger, 1848-1913)、及び比較的若い世代のフランツ・マツチュ (Franz Matsch, 1861-1942)、ヨーゼフ・ブライトナー (Josef Breitner, 1864-1930) は、新たな方向性に適応しようとし、少なくとも後述の自然研究を取り入れた²¹²。

こうして、1900年までに教師陣が大幅に刷新された。他方で、前述のように教師による温度差はあったものの、大枠ではウィーン分離派がクンストゲヴェルベシューレの主導権を得たことで、クンストゲヴェルベシューレと博物館の関係は悪化した。先に引用したライシングの回想には、「これまで密接に結びついていたストゥーベンリンクの国立の芸術機関は、2つの敵対する近代の芸術流派に支配された」²¹³と記されている。開校以来、博物館館長が務めていたクンストゲヴェルベシューレ監事会 (Aussichtsrat der

²¹⁰ Akten 3133/29948, 3133/27812, 3133/9456, 3133/15721, ÖSTA, AVA (Österreichisches Staatsarchiv, Allg. Verwaltungsarchiv), in: Koller, *a. a. O.*, S. 12-13.

²¹¹ Koller, *a. a. O.*, S. 15.

²¹² *Ebenda*, S. 17.

²¹³ Leisching, *a. a. O.*, S. 158.

Kunstgewerbeschule)は解散した。この監事会で校長の権限は弱く、校長は報告者(Referent)兼顧問(Beirat)の立場に過ぎなかった²¹⁴。

1902年以降、ウィーン分離派の画家、デザイナーで後にウィーン工房入りしたカール・O・チェシュカ(Carl Otto Czeschka, 1878-1960)、及び、美術・児童美術教育家フランツ・チゼック(Franz Cižek, 1865-1946)が教官に加わった。チェシュカは、1902年4月28日に装飾素描学科(Abteilung für ornamentales Zeichnen)の補助教員(Hilfslehrer)に任命された。チゼックは、1903年11月14日に認可された教師養成のための素描訓練校(Übungsschule für Zeichenunterricht)の主任として招聘された。彼は、1905年に退職したミュルバッハが招聘した最後の革新派の教授であった²¹⁵。

2.3.2. 授業の課題と改善

本章前半で明らかにしたように、クンストゲヴェルベシューレの教育は1870年代から改良を重ねていた。しかし、1900年頃まで依然として過去の作品や石膏像の模写による素描教育が中心であった。ホフマンは1901年の講演「単純な家具」の中で、当時の一般的な博物館や工芸教育の現状を以下のように批判している。

それら〔博物館：引用者注〕が、我々になんと全てを見せていないことか！民俗学部門が高度に芸術的内容でありながら自然史コレクションに隠されてしまっているのはおかしいことですが、こうした例外を除き、今日の博物館は自らの義務をすっかり忘れているようです。あるいは、あなた方は芸術・産業博物館にきれいな機械が置かれているのを見ましたか？これまでそういったものが、様々な事物に明らかに現れている近代の息吹を追いかけ、あなた方を誠実に助けようとしたのでしょうか？あなた方は猿まねや模造品の作り手、もっと率直な言い方をすれば、ペテン師になるよう教育されていること、物の本質ではなく個々のやり方を見せられていることに気が付きませんか？²¹⁶

ミュルバッハも、クンストゲヴェルベシューレ監事会への報告書の中で、専門課程と特別アトリエにおける実践的教育の欠如を強調した²¹⁷。例えば、建築専門クラスでは紙面上の製図訓練が繰り返された。絵画クラスは頭部像習作、素描クラスは石膏像素描が

²¹⁴ Ebenda.

²¹⁵ Koller, *a. a. O.*, S. 20.

²¹⁶ Josef Hoffmann, *Einfache Möbel*, 1901, zit. nach: Sekler, *a. a. O.*, S. 483.

²¹⁷ AVA 3138 ex 1890, in: Fliedl, *a. a. O.*, S. 158.

中心であり、ヌード、自然、抽象的な対象は題材とされなかった²¹⁸。

こうした課題への措置は、1) 基礎造形教育の充実、及び2) 工房教育の導入を2本柱として行われた。前者は、自然研究、運動研究、及び構成、色彩、空間分割、遠近法といった造形全般の基礎に関する授業であった。また、分野ごとの垣根が取り払われ、クラス間の柔軟な協力態勢が見られるようになった。

後者は、クンストゲヴェルベシューレ改革の要とされた。工芸改革には、イギリスの動向が大きな影響を与えていた²¹⁹。第1章で述べたように、もともと工房という作業形態は、機械生産に対するアンチテーゼとして中世の職人の手仕事を理想としたアーツ・アンド・クラフツ運動の特徴の一つであった。アシュビーのギルド・アンド・スクール・オブ・ハンディクラフト、レザビーのセントラル・スクール・オブ・アーツ等で見られたように、工房での実習はイギリスでは早くから工芸教育課程に組み込まれていた。素材と目的に適う優れたデザインは素材に精通したデザイナーの手仕事から生まれる、したがって生徒たちは身体的な作業によって素材の特性や扱いを学ばねばならないという立場から、ミュルバッハを中心とする改革派の教官は工房教育を重視していた。彼らは1901年と1902年の視察旅行で、特にイギリスと、イギリスの影響を受け工房教育に取り組むドイツの工芸教育機関を熱心に視察した²²⁰。

工房教育に限らず、構成や新しいデッサンの授業もロンドンの学校での教育が参考とされていた。視察に赴いたローラーは特に構成クラスに注目し、自由な構成は学習目的にとらわれることなく生徒それぞれの個性を発展させると報告している²²¹。この教育方法は、生徒が物質そのものを観察し、素材や使用目的に応じてフォルムを作り上げる予備課程に活かされた。また、後述のローラーによる自然や動く物体のデッサンを応用する先駆的な授業も、1899年の彼のロンドンでの学校視察が基になっていたとされる²²²。

ミュルバッハが作成した1901年の暫定的な学校規則によると、クンストゲヴェルベシューレの課題は、「国内の工芸（Kunstgewerbe）のための芸術的な創造的人材の育成」²²³であった。1888年の学校規則の「工芸に対する需要を満たす芸術教育を受けた人材の育

²¹⁸ Fliedl, a. a. O., S. 158-159.

²¹⁹ クンストゲヴェルベシューレでの工房教育の導入過程とその意義について、詳細は Koller, a. a. O., S. 22-68 参照。

²²⁰ Koller, a. a. O., S. 54. Ingrid Maier, *Die Lehrtätigkeit Josef Hoffmann und seine Schüler in der Kunstgewerbeschule Wien von 1898-1914*, Diss. Wien 1988, S. 9.

²²¹ Alfred Roller, Bericht über eine Studienreise nach England, Frankreich, Deutschland, Belgien, Holland, in: Centralblatt für gewerbliche Unterrichtswesen, Bd. 18., 1900, S. 227, in: Koller, a. a. O., S. 38.

²²² *Ebenda.*, S. 38-40.

²²³ Österreichisches Staatsarchiv, Allgemeines Verwaltungsarchiv, Akten des Ministeriums für Cultus und Unterricht 11156/ 1901, zit. nach: Maier, a. a. O., S. 47.

成」と比べると、生徒たちの自立した創作活動が奨励されるようになったことがわかる²²⁴。また、ミュルバッハは授業の細かな内容は規定しなかった。授業は教官の自由裁量にまかされ、専門課程の授業は教科名ではなく担当教官の名がつけられた。予備課程は廃止され、生徒たちははじめから専門課程の担当教官に就くこととなった²²⁵。

専門課程の建築クラスでは、建物の設計だけでなく「室内の総合的配置」にも取り組んだ。生徒たちは家具や調度品もデザインし、その実行には「特別アトリエ」部門のクラスが関わった²²⁶。統一的な空間造形という点では、建築クラスでは以前から「宗教および非宗教建築の室内空間の総合的配置」²²⁷が課題とされていた。前述のように、「総合芸術」の理念は19世紀のウィーンの芸術界に広く浸透していた。しかし、その意味内容は異なっており、従来の建築クラスでは建築理論および様式教育が中心とされたのに対し、新たな指導方針下では生徒の自由な表現に重きが置かれた²²⁸。建築クラスに限らず、他の専門クラスでも専門を越えた幅広い活動が行われた。例えばモーザーの絵画専門クラスでは、ガラス、陶器、テキスタイル等も制作された²²⁹。

さらにミュルバッハは、線や点等、最も単純な要素による空間構成の理解を「あらゆる芸術の聖なる原則」とし、基礎造形教育を重視した²³⁰。特定の対象や用途と結びつかない基礎的な造形の授業は、工芸教育よりも美術教育といえる。ここから、学校の主眼が芸術的に訓練された工場経営者や工場従事者の教育ではなく、工芸的に訓練された芸術家の育成へと変化した様子がうかがわれる。

このように、1900年頃からウィーンのクンストゲヴェルベシューレでは、創造性を重視した総合的な制作活動と基礎的な美術教育を両輪とする、網羅的な工芸教育が行われるようになった。こうした教育は、新たな時代様式の工芸、絵画、彫刻、建築による美的な統一空間を目指した、ウィーン分離派のモデルネの立場からの総合芸術の理念に通底する。また、芸術のヒエラルキーの否定、芸術(Kunst)と美術手工芸(Kunsthandwerk)の等価値の主張は、ウィーン分離派の基本精神のひとつであった。ミュルバッハとウィーン分離派の教官による学校改革の成果は、ウィーン分離派の理念を体現する教育体制を整えたことといえるだろう。しかし、ミュルバッハらが重視した工房教育は、学校の場所と資金の不足により実現が遅れ、ウィーン工房に引き継がれることとなった。

²²⁴ Maier, *a.a.O.*, S. 47-48.

²²⁵ Koller, *a. a. O.*, S. 37.

²²⁶ Ebenda, S. 175.

²²⁷ Ebenda, S. 9.

²²⁸ Ebenda, S. 179-180.

²²⁹ Maier, *a.a.O.*, S. 45-46.

²³⁰ Ebenda, S. 72.

3. ウィーン工房の設立構想とその初期理念：1900-1906

3.1. 設立までの出来事

クンストゲヴェルベシューレでの工房教育の導入の遅れは、同校の教授であったホフマンとモーザーによるウィーン工房の設立を導いた。しかし、この経緯はウィーン工房が純粋な教育機関ではあったことを意味するものではなく、ウィーン工房は芸術家と工芸家が日用品の生産・販売を行う企業でもあった。こうした芸術家と工芸家による団体の手本となったのは、第1章で述べた通り、1880年代からイギリスで設立されたアーツ・アンド・クラフツ運動における「ギルド」の存在であった。本節では、イギリスのアーツ・アンド・クラフツ運動との関係に着目しながら、クンストゲヴェルベシューレの教育改革を背景とした工房設立に至るまでの具体的な経緯を明らかにする。

3.1.1. ヘルマン・バールによる「芸術と工芸を結ぶ組織」の提案

1890年代末、芸術産業博物館やクンストゲヴェルベシューレの変化、ならびにウィーン分離派の結成により芸術と工芸の近代化が具体的に進行する中、ウィーンでもアーツ・アンド・クラフツ運動特有の、芸術家と工芸家の共同作業の場としての「工房」設立を目指す機運が生じた。その主要な担い手は、ウィーン分離派の関係者であった。

工房団体の設立に言及した文章の初出は、1899年11月25日の「オーストリア国民新聞」(Österreichisches Volks-Zeitung)に掲載された、ヘルマン・バールによる「イギリス様式」という記事である。バールは具体的な芸術家の名前を挙げながら、初めて幅広い層に向けて芸術家と工芸家をつなぐ組織の必要性を訴えた。

今日、芸術家は十分におり、工芸家もあり、組織だけが欠けている。芸術と工芸を結ぶ大きな組織がない。(略)ここに橋を！両者は最終的に一緒になるべきだ。広大なアトリエ、工房コロニー。そこでは芸術家が工芸家と働き、彼らを教え、彼らから学び、工芸が芸術に、芸術が工芸になる。(略)そのため、芸術家を3、4名見つけ、(略)彼らに熟練した工芸家を引き合わせ、前者から後者への影響、つまり、芸術と工芸の結びつきを組織することが問題となる。私は以前から、オルブリヒをトップに、エンゲルハート、ホフマン教授、ベーム、ツェレツニー、そして多才な芸術家であるコロマン・モーザーが、大きな工房で彼らのデザインを実行するために共同で作業できればよいと考えていた。²³¹

²³¹ Hermann Bahr, Der englische Styl, in: Österreichischer Volks-Zeitung, Jg. 45, Nr. 325, 25. November, 1899, S. 1-2, zit. nach: Werner J. Schweiger, *Die Wiener Werkstätte: Kunst und Handwerk 1903-1932*, Augsburg 1995, S. 14-15.

文中で言及されている芸術家は皆、ウィーン分離派のメンバーである。ウィーン分離派の芸術家たちが芸術と工芸の協働に意欲的であったことは、アーツ・アンド・クラフツ運動からの影響に加え、彼らが空間全体を美化する総合芸術の理想を抱いていたこととも関わっていただろう。バールの提案は芸術家が工芸家を導くという芸術家優位の視点が強く、労働の喜びと労働者の尊厳を取り戻す場としてのアーツ・アンド・クラフツ運動の工房理念とは異なるウィーン分離派固有の審美的な発想を暗示している。

当時、芸術家と工芸家の協働はすでにドイツで実行されていた。記事が書かれた前年の1898年、ミュンヘンとドレスデンで、それぞれミュンヘン手工芸連合工房、ドレスデン手工芸工房が設立された。バールはおそらくドイツの動向に刺激を受けて、この記事を書いた。この記事の後、名前の挙がったオルブリヒらが具体的な行動を起こした形跡はない。したがって、バールの提言は実効性を伴うものではなかったが、1899年の時点で工房団体の設立がある程度現実的に構想されていたことがわかる。

3.1.2. 第8回ウィーン分離派展（1900）の成果

3.1.2.1. 幾何学的ユーゲントシュティールの確立と成功

バールが芸術家と工芸家の共同作業の場を提唱した約1年後、1900年11月4日から12月27日まで開催された第8回ウィーン分離派展は、ウィーンの近代デザインを大幅に前進させた。展覧会事務局を務めたのは、ヨーゼフ・ホフマン、カール・モル、画家フェルディナント・アンドリ（Ferdinand Andri, 1871-1956）であった。会場構成は、ホフマン、モーザー、及び非会員の建築家レオポルト・バウアー（Leopold Bauer, 1872-1938）が担当した。バウアーはホフマンと同じブルノ出身であり、ウィーンでオットー・ヴァーグナーに師事した人物である。後述のように、工芸を主体とする展覧会テーマがホフマンの意向に沿ったものであること、また、彼が事務局と会場構成担当を兼任したことから、ホフマンがこの展覧会を主導したと見なしてよいだろう。彼は前年にクンストゲヴェルベシユーレ教授となり、分離派内での立場を強めていた²³²。

ウィーン工房につながるこの展覧会の意義として、第一に、ウィーン特有の幾何学的ユーゲントシュティールの確立とその対外的な成功、第二に、外国から招待したデザイナーとの交流が挙げられる。本項では第一の点を取り上げ、第二の点は次項で論じる。

第1章で述べたように、ウィーン分離派は自国の芸術の国際化と近代化を目指しており、それは絵画や彫刻のみならず、工芸をも対象としていた。第8回分離派展のカタログ

²³² Sekler, *a.a.O.*, S. 34

グ巻頭には、事務局からの言葉として、展覧会の目的が以下のように書かれている。

我々の展覧会は今回、水彩画とパステル画のほか、特別に多くの工芸的作品から構成される。これまで絵画や彫刻の領域で行われていたように、工芸においても外国作品を自国の作品と並べて観覧に供したい。工芸は全ての国で同じ目標を達成しようとしている。すなわち、現代の感情に、それにふさわしい形態を与える。そこでは全ての国の独自性が明るみになる。²³³

この文章は、同年のパリ万国博覧会で盛り上がったアール・ヌーヴォーに代表される、全ヨーロッパ的なデザイン運動の興隆を意識したものともいえる。さらに、展覧会事務局を務めたホフマンが個人的に工芸に強い関心を抱いており、工芸にも芸術と同様の刷新を意図していたことが、1900年4月20日付けのミュルバッハ宛の手紙からうかがわれる。

秋の展覧会〔第8回分離派展：引用者注〕では、現代的な工芸品の展望を、こうしたものがすでに家に置かれているような状態で呈示したいと考えています。あくまで単体の工芸品として見せます。インテリアの展覧会は春に取っておきます。外国の作品と我々の作品を比較することは有意義に違いありません。これまでウィーンにはなかったことですが、ようやく広いホールで絵画だけではなく、絵画と同等の価値をもつものとして家具や様々な調度品を目にすることは、新たな刺激となるはずです。特に、我々が再び瑞々しいアレンジメント（Arrangement）を生むことにつながるでしょう。²³⁴

このようにホフマンは早い段階から、諸外国作品との比較を通じて、自国の工芸様式の独自性を明示することを計画していた。展覧会はこの計画に沿って構成され、会場では、後述のように外国からの招待作品が多数展示され、外国での工芸改革の成果が紹介されると同時に、ウィーン独自の新たな幾何学的ユーゲントシュティールが披露された。

1890年代末のホフマンとモーザーの工芸デザインやイラストレーションは、同時代のドイツのユーゲントシュティールと大差のない、曲線と有機的な平面文様を用いた作風

²³³ Katalog der XIII. Kunstausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs Secession, 1900, S.3. (以下、Katalog der XIII. Kunstausstellung と略記)

²³⁴ Ankwitz Kleehoven, *Die Wiener Werkstätte 1903-1932: Josef Hoffmann und sein Künstlerkreis: Der neue Stil im Wiener Kunsthandwerk*, Typoskript um 1960, S. 2, zit. nach: Schweiger, a. a. O., S. 16.

であった。しかし、第 8 回分離派展で、2 人は従来の作風とは異なる幾何学的ユーゲントシュティールを初めて全面的に打ち出した。出展された戸棚、食器棚、机等の家具類や壁紙等のデザインは、華麗なベルギー、フランスのアール・ヌーヴォーとも、それよりも質実だが曲線を多用したドイツのユーゲントシュティールとも異なる、直線、矩形、円形を用いた平面的で簡潔なフォルムを特徴とした [図 1]。この幾何学的ユーゲントシュティールは、1906 年頃までの、ホフマンとモーザーによるウィーン工房製品の初期様式に継承された。造形的特徴については、次節であらためて分析する。

ホフマンが設計した会場は、余白を活かし、直線や矩形の調度品によって簡潔に分割された空間が特徴的であった [図 2]。1900 年の『ヴェル・サクルム』24 号に掲載された会場写真から、個々の作品のみならず、会場全体にウィーンの新たな趣味性が充満していた様子がわかる²³⁵。独自の美的な調度品による空間の総合的な演出は、ウィーン工房事務所の応接室兼展示室 (1903)、サナトリウム・プルカースドルフ (1904-1905)、キャバレー・フレーダーマウス (1907) といった、内装全てを請け負ったウィーン工房初期のプロジェクトに通底する。第 8 回分離派展では、独自の調度品による空間芸術という点でも、後のウィーン工房に通じるホフマンとモーザーの手腕が発揮された。

新たな様式の独自性に対し、ウィーンの『新自由新聞』(Neue Freie Presse) では肯定的な評価がなされている。

ホフマンとモーザーは、なんと軽やかで幸福な手でこれらの家具を作り上げたことか！気取りも、苦痛も、無意味な思案もない！ホフマンの食器戸棚、モーザーの戸棚、これは作られたのではなく、生まれたのだ。(略) そこには、模索の初期の頃に時折見られたわざとらしさがない。もはやかつてのように、どうしても何かに頼ってしまうこともなく、独自の率直な表現がある。それは確信に満ち、快く、華美なところがない。²³⁶

会場は 10 室に分かれ、主要な分離派メンバー、及びフランス、ベルギー、イギリス、ドイツの画家やデザイナーが出展した²³⁷。出展作品の中で、ホフマンとモーザーの工芸品は特に評価された。ウィーンの芸術雑誌『インテリア』(Das Interieur) の記事には、「ホフマンは素晴らしい才能を与えられ、創作の絶頂期にあるようだ。」²³⁸と記された。モー

²³⁵ *Ver Sacrum*, H. 24, 1900, S. 375-386.

²³⁶ Franz Servaes, *Kunst im Handwerk (Secession)*, in: *Neue Freie Presse*, 10. November, 1900, S. 3-4.

²³⁷ *Katalog der XIII. Kunstausstellung*.

²³⁸ Ludwig Abels, *Die Kunstgewerbeausstellung der Secession*, in: *Das Interieur*, Jg. 2, 1901, S.

ザーは、ダルムシュタットの芸術雑誌『室内装飾』(Innen-Dekoration)の記事で以下のよう
に称賛された。

彼は今回の展覧会で初めて最高の装飾芸術家 (dekorative Künstler) の仲間入り
をした。私は、彼を最も才能のある人物ということも躊躇しない。(略) 人々は
会場を一周する間に早くも、最高の家具もモーザーによるものであることに気
がつくだろう。それは「豊漁」という題のやや高価な食器棚で、ヒマラヤスギ
の象嵌細工-このマホガニー製の棚の唯一の装飾である-でモーザーの鱒の飾り
が表現されているのだ。²³⁹

文中の「豊漁」という食器棚は、展覧会后、文化教育大臣ハルテルが購入した²⁴⁰。こ
れは、前述のウィーン分離派と政府の結びつきを示す一例である。

モーザーによると、新たな様式の工芸品は市民にも好意的に受容された。彼は 1916
年の回想録で、こうした結果が継続的な製作活動につながったと述べている。

1899 年の分離派展は、ウィーン工芸にとって決定的な出来事だった。オリブリヒと
ホフマンの家具、私がウィーンの店のためにデザインした家具用布地、この街では
全く知られていなかった木工品や金属工芸等、人々は初めて新たなウィーン趣味
(Wiener Geschmack) に基づく現代的な内装を目の当たりにした。私達の作品はベル
ギー風、イギリス風、日本風のいずれでもないウィーン風であり、大部分の批評
もこのことを認めた。(略) 客からの照会は日に日に増え、私と私の生徒たちは保
守的な店や出版社に布地、彫刻、陶器、装丁本を届けなければならなかった。私達
はあらゆる材料を試し、素材や加工に必要な技術を通じて芸術性を生むよう努めた。
(略) こうした努力やウィーン工芸の成功は、最終的に「ウィーン工房」の設立に
つながった。²⁴¹

文中で「1899 年の分離派展」と書かれているが、第 8 回分離派展が工芸を主体とする
初の分離派展であったことから、モーザーが 1900 年の展覧会を指していると見て間違い
ない。彼が述べるように、展覧会でウィーン独自の近代工芸の様式が確立され、かつ、

20, zit. nach: Schweiger, a. a. O., S. 18.

²³⁹ W. Fred, Die Wiener Secession VIII. Ausstellung, in: Innen-Dekoration, Bd. 12, 1901, S.
31-32, zit. nach: Schweiger, a. a. O., S. 18.

²⁴⁰ Schweiger, a. a. O., S. 18.

²⁴¹ Moser, a.a.O., S. 258.

実際に店舗に納入するほどの需要を生んだことは、独自の工房設立の構想に至る重要な成功体験となった。また、芸術責任者を務めたホフマンにとっても、第8回分離派展の成功は継続的な工芸活動を計画する契機になったと考えられる。

3.1.2.2. アシュビーとギルド・オブ・ハンディクラフトからの影響

第8回分離派展の2つ目の成果として、同時代の外国のデザイナーとの交流が挙げられる。この展覧会で、ウィーンで初めて以下のデザイナーとギャラリーの作品が展示された。すなわち、ロンドンのチャールズ・R・アシュビーと彼が率いた「ギルド・オブ・ハンディクラフト」、グラスゴウの「4人組」(The Four)と呼ばれたチャールズ・R・マッキントッシュ (Charles Rennie Macintosh, 1868-1928) とマーガレット・マクドナルド (Margaret MacDonald, 1864-1933) 夫妻、ハーバード・マックネア (Herbert MacNair, 1868-1955) とフランシス・マクドナルド (Frances MacDonald, 1873-1921) 夫妻、ベルギーのアンリ・ヴァン・ド・ヴェルド、パリのユリウス・マイヤー＝グレーフェ (Julius Meier-Graefe, 1867-1935) が主催したギャラリー「ラ・メゾン・モデルヌ」(La Maison Moderne) の作品である。

アシュビーとマッキントッシュ夫妻は、会期中にウィーンを訪れた。ウィーン工房との関わりにおいて、アシュビーとマッキントッシュとの接触は極めて重要である。前者は組織形態の面で、後者は造形面で影響を与えた。

第1章で述べたように、アシュビーは1888年に社会改良の観点から生産・教育機能を併せもつ共同体としてギルドを組織し、1896年と1900年のアメリカ旅行の後、従来のアーツ・アンド・クラフツ運動の前提であった手工芸生産に機械利用の観点を取り入れた。1900年4月、ホフマンはクンストゲヴェルベシューレの関係でロンドンへの視察旅行を控えたミュルバッハに、アシュビーのギルドを訪れることを勧め、さらに、第8回分離派展への出展を交渉するよう依頼した。先に引用した1900年4月20日付けのホフマンの手紙に、以下のように書かれている。

男爵様 [ミュルバッハ：引用者注] は、ロンドンではもちろん、ロンドン東部のエセックスハウスにある「ギルド・オブ・ハンディクラフト」を訪れるおつもりでしょう。そこでは C・R・アシュビーが働いており、元々は学校もありました。学校は公立の専門学校の妬みによって消えてしまいましたが、実に素晴らしいところでした。この工房を訪れ、その施設を知るのは非常に興味深いことに違いありません。(略) 秋にやっと工芸の展覧会を実施できることになったので、ギルドが我々のところで出展できたら、展覧会にとって非常に有意義

です。可能であれば、どうかこの件に関してアシュビーと交渉してくださいませようお願いいたします。²⁴²

イギリスの工芸品は 1897 年以降、スカラによって芸術産業博物館に購入、展示されていたが、ホフマンはその内容に不満を抱いていた。

ウィーンで一度本物のイギリス工芸を紹介することは苦勞の甲斐があり、あの博物館に強烈な一撃をお見舞いすることでしょう。なにしろあそこでは、古いイギリスの作品か、イギリスの輸入品しか見られなかったのですから。²⁴³

このようにホフマンは、アシュビーのギルドの活動形態と作品の双方に強い関心を寄せている。第 8 回分離派展では、第 5 展示室がアシュビーのための展示室となり、アシュビーがデザインし、ギルドで製作された椅子、書物机、棚、照明等の 19 点が展示された。展示室はホフマンが設計した²⁴⁴。アシュビーとギルドの作品は他の展示室でも展示され、作品数は計 53 点に上った。ギャラリーであったラ・メゾン・モデルヌの作品数は 174 点と突出しているが、それ以外の 4 人組の 34 点、ヴァン・ド・ヴェルドの 21 点と比べ、アシュビーとギルドの作品数が多かったことがわかる。この数字は、ホフマンの 28 点、モーザーの 16 点をも上回っていた²⁴⁵。

アシュビーの木製家具は、アーツ・アンド・クラフツ運動特有の素材を活かした忠実なつくりであり、角張ったフォルムが特徴的である [図 3]。表面の装飾は、モリスほどの中世趣味ではないが、やはり様式化された植物模様が描かれたものが多い。金属製品は自在に変形可能な素材の特性を生かし、家具類よりも近代的な造形感覚が現れている。従来のアーツ・アンド・クラフツの金属工芸には見られない、アシンメトリーの曲線を取り入れたデザインは、フランス語圏のアール・ヌーヴォーに通じる。また、簡素だが貴石や半貴石を埋め込んだ細工、脚が長く細い杯のフォルム等は、ウィーン工房初期の金属作品に通底する。

しかし、アシュビーのデザインとホフマン、モーザーのデザインにはそれぞれの個性がある。前者の作品は、木製家具と金属細工で作品傾向が異なるものの、総じて後者の作品よりも重量感がある。ホフマンとモーザーがアシュビーから引用した球形のパーツ

²⁴² Kleehoven, a. a. O.

²⁴³ Ebenda.

²⁴⁴ Katalog der XIII. Kunstausstellung, S. 28.

²⁴⁵ Nebehay, a. a. O., S. 297-316.

の用い方には、両者の作風の違いが特に顕著である。モーザーまたはホフマンによる衣装台（1904）は、アシュビーの書物机（1898-1899）と非常によく似たデザインであるが、有機的な装飾が一切なく、また、全体が素材の質感を消すように白く塗装されていることで、球形の脚が抽象的な幾何学様式の一部となっている。ヤーコプ&ヨーゼフ・コーン社が製作したホフマンの長椅子（1905）にも、背の部分に同じく球形のパーツがある。それらは、機能的には椅子の背の角度調整のための棒留めであるが、造形的には作品に視覚的なリズム感を生んでいる。このようにホフマンとモーザーの場合、球形を彼ら特有の幾何学様式の一要素として取り入れており、アシュビーのデザインよりも見る者に重さを感じさせない。

その他にも、ホフマンとモーザーの 1900 年代初頭の直線的な木製家具には、装飾の節制、質実さ、厳格さといった点で、確かにアシュビーからの影響が認められる。金属製品においても、抑制された貴石の装飾やフォルムの扱いにアシュビーのデザインとの類似性が見られる。しかし、造形的な引用は、ホフマン、モーザー独自の表現様式に組み変えられている。他方で、前述のように 2 人は工芸教育の観点でアシュビーのギルドに着目していた。したがって、第 8 回分離派展でホフマンとモーザーがアシュビーに接触した意義は、造形面で彼から学んだというよりも、むしろ 2 人が兼ねて注目していた芸術家と職人の生産共同団体について詳細に知り、その成果を実見したことにあったと考えられる。

3.1.2.3. マッキントッシュとの関係

続いて、グラスゴーのマッキントッシュとホフマン、モーザーの関係を検証する。19 世紀後半のグラスゴーは、貿易、綿紡績、造船や蒸気車輛製造等の重工業を中心に成長し、イギリス第二の都市として繁栄していた。鉄道網も発達し、1896 年には地下鉄が開通した。都市の経済的繁栄により財界人の美術品への投資が活発化し、アレキサンダー・レイド（Alexander Reid, 1854-1928）ら有力画商によって大陸の最新の芸術作品が流入した。こうした動きは若手芸術家の育成に寄与し、1890 年代から 1920 年代にグラスゴー派（Glasgow School）と呼ばれる独自の流派が生まれた。絵画の領域においては、ジョージ・ヘンリー（George Henry, 1858-1943）、エドワード・ホーネル（Edward Atkinson Hornel, 1864-1933）に代表される、象徴主義とケルト風神秘主義が融合した「グラスゴー・ボーイズ」（Glasgow boys）が登場した。

チャールズ・R・マッキントッシュは、グラスゴー派の建築家、デザイナーであり、1890 年代にグラスゴー美術学校の仲間であったハーバード・マックネイア、マーガレットとフランシス・マクドナルド姉妹と共に「4 人組」として活動を開始した。マッキン

トッシュは、1896 年のグラスゴー美術学校の改築コンペ（施工 1897-1899, 1906-1909）で頭角を現し、ブキャナン・ストリート・ティールーム（1896-1897）、アーガイル・ストリート・ティールーム（1897）、ウィローティールーム（1903）等の当時グラスゴーで流行したティールーム、ならびにヒルハウス（1902-1904）等の個人住宅の設計、内装を手がけた。一連のティールームの経営者であったキャサリン・克蘭ストン（Catherine Cranston, 1850-1934）は、自邸もマッキントッシュに依頼しており、彼の重要なパトロンであった。

マッキントッシュは、建築家としてはジョン・ラスキンやレザビーのゴシック・リバイバルの思想に影響を受けた一方、デザイナーとしては独自の感性的な創造性を発揮した。ティールームという商業空間を手がけたことが、彼に主要な利用客である進歩的な女性たちにアピールするモダンで装飾的なデザインの創作を促した側面もあっただろう。

マッキントッシュを中心とする 4 人組は、ホフマン、モーザーと並ぶ直線美のデザインの先駆であった。4 人組による室内は総合的にデザインされ、矩形の家具や垂直線を強調した装飾で簡潔に統一されている。素材の特性を生かすアーツ・アンド・クラフツ運動の作風とは異なり、壁や家具を白く塗装し色調を統一した「ホワイト・ルーム」も複数制作された。ヒルハウスの寝室はその代表であり、天井、壁、絨毯と主な調度品は白で統一され、随所に控えめに埋め込まれた色ガラスの装飾と黒いハイバックチェアが視覚的なアクセントとなっている。同時に、マッキントッシュは機能性も考慮しており、部屋は可動性のあるつくりであった。彼の代表作である様々なバリエーションのあるハイバックチェアは、ティールームでは、椅子の背が隣との仕切り壁の役割を果たした。

直線様式と共に 4 人組のデザインの両輪をなしたのは、マーガレットとフランシスの姉妹による、ゆるやかで繊細な線で描かれた幻想的な女性像や植物の装飾模様である。壁面の装飾レリーフやキャビネットの扉等に描かれたこれらの図像は、当時流行した象徴主義、ジャポニズム、ケルトの伝統装飾を源泉とした。

これらの装飾から特有の審美性を帯びる傾向が強かったグラスゴー派は、質実で自然主義的なアーツ・アンド・クラフツ運動とは相容れなかった。1896 年に 4 人組はロンドンのアーツ・アンド・クラフツ展示協会展に初出展したが、アーツ・アンド・クラフツ運動関係者からは審美主義者と見なされ冷遇された²⁴⁶。唯一、1897 年に外国にも影響力のある『ステュディオ』に編集長グリスン・ホワイトによる好意的な批評が掲載され、翌 1899 年に、ダルムシュタットの芸術雑誌『装飾芸術』（Dekorative Kunst）もグラスゴ

²⁴⁶ ロバート・マッククラウド『マッキントッシュ：建築家として・芸術家として』横川義正訳、鹿島出版会、1993 年、65～67 ページ。

一派を取り上げた。こうしてマッキントッシュらはイギリス本土よりも国外から評価され、1900年の第8回ウィーン分離派展に、フリッツ・ヴェルンドルファーを介して招待されるに至った²⁴⁷。

第8回分離派展では、第10展示室が「チャールズ・R・マッキントッシュとマーガレット・マクドナルド＝マッキントッシュ・コレクション」会場となった。フランシスとハーバード・マックネア夫妻の作品と合わせ、計34点の作品が展示された。これらの大部分は、すでにグラスゴウの顧客のために制作されていたものからの借用であった²⁴⁸。1900年の『ヴェル・サクルム』24号に掲載された写真を見ると、展示室の壁には、マクドナルド姉妹特有のデフォルメされた線による神秘的な女性が描かれたフリースが掛かり、表面はほぼ無装飾の、ゆるやかな曲線と直線のフォルムの調度品が壁際に設置されている〔図4〕。数少ない装飾的要素として、壁面や調度品表面の随所に雫のような楕円形が見られる。1901年の『ヴェル・サクルム』23号の写真では、白壁を背に、直線様式の棚と花立てが十分な間隔をとって置かれている〔図5〕。4人組の展示室は空間の余白を生かした構成であり、余白の扱いの点でホフマンと類似の空間造形感覚が認められる。

しばしば指摘されるように、ホフマン、モーザーとマッキントッシュは直線様式と空間構成において類似性が強い。しかし、これはどちらかが一方的に影響を与えたというよりも、相互の交流の中でそれぞれの表現を洗練させたと見るべきだろう²⁴⁹。なぜなら、第8回分離派展の4人組の展示室はマクドナルド姉妹の装飾による象徴主義的な雰囲気が高く、マッキントッシュの幾何学様式は、前述のヒルハウスやグラスゴウ美術学校図書室（1909）等、むしろ1900年以降に強まっている。また、直線、直角のフォルムはアシュビーのギルドの作風にも通底し、ホフマンらがマッキントッシュからのみ影響を受けたとは言えない。したがって、19世紀末から20世紀初頭にかけて、ウィーンとグラスゴウで同時期に直線によって空間に美的な秩序を与えることが試みられ、共通の関心を抱いた者同士で刺激を与え合ったことが、第8回分離派展における両者の交流の成果であったと考えられる。

ロンドンでの反応と異なり、ウィーンで4人組の作品は好評を博した。ただし、ヴェルナー・シュヴァイガーの先行研究によると、4人組は一部で伝えられてきたように全

²⁴⁷ 同書、93～94 ページ。

²⁴⁸ 同書、120 ページ。

²⁴⁹ 1990年代以降の研究では、以下の研究者も両者の影響関係は相互的であったと論じている：スティーブン・エスクリット『岩波世界の美術：アール・ヌーヴォー』岩波書店、2004年、172～173 ページ、186～187 ページ。土田眞紀「ヨーゼフ・ホフマンと第8回ウィーン分離派展の前後」豊田市美術館編『ホフマンとウィーン工房』豊田市美術館、1996年、143～147 ページ。

市民に熱烈に歓迎されたわけではなく、あくまで分離派周辺で熱心に迎えられた²⁵⁰。彼らの作品の売上は当初の予想水準には至らず、通常は分離派を支持した美術批評家ルートヴィヒ・ヘヴェジも、彼らの展示に皮肉めいた感想を残した。

部屋は白く、家具は黒い。全ての木材は平らで薄く幅狭で、単独の唐突な装飾性豊かな正方形を伴う分離派風の「板切れ」だ。全体として、自分で名人芸を楽しんでいるような単純性がある。(略) 芸術家でもこうした部屋で家庭生活を送るのは難しいと思うが、おそらく彼らの家には、ゴブリンのクローゼットだとかそういった特異な幽霊部屋があるのだろう。(略) もちろん、それらは禁じられてはいないが。²⁵¹

このように、独特の審美的な作風に対する批評家の評価は分かれたが、分離派とマッキントッシュ夫妻は有意義な交流を果たした様子うかがわれる。マッキントッシュは帰国後の1900年12月17日に、「私達は、貴方と同僚の方々が私達に与えてくださった名誉に心から感謝しています。ウィーンに滞在していた間のご親切をいつまでも忘れません。」²⁵²と、分離派に感謝の手紙を送っている。また、1901年の『ヴェル・サクルム』23号は全ページにわたりマッキントッシュ夫妻の作品が掲載され、実質的に2人の作品集となった²⁵³。1902年には、ヴェルンドルファーが自邸音楽サロンの設計をマッキントッシュに依頼した。次節で述べるように、マッキントッシュはウィーン工房設立計画にも親身な助言と励ましを寄せた。

以上より、ウィーンで初めてとなる諸外国の近代工芸の展示、及び独自の近代様式の確立という展覧会の目標が達成され、第8回分離派展は成功裏に終了した。出展した外国人デザイナーの中で、アシュビー、マッキントッシュとの交流は、造形面とギルドという活動形態の情報収集という側面で、ウィーン工房設立への重要な布石となった。

3.1.3. 設立前年の動き：ヴェルンドルファーの貢献

ウィーン工房設立者の一人であるフリッツ・ヴェルンドルファーは、1914年の脱退まで工房の経営資金をほぼ全面的に負担し、ホフマンとモーザーの気前の良いパトロンとみなされることが多い。ウィーン工房の経営実態を検証したヘルタ・ナイスは、彼は会

²⁵⁰ Schweiger, S. 16-17.

²⁵¹ Ludwig Hevesi, *Acht Jahre Secession*, S. 293.

²⁵² Zit. nach: Schweiger, S. 17.

²⁵³ *Ver Sacrum*, H. 23, 1901.

計役としてウィーン工房の経営面の主導権を握ったが、「ビジネスマンの見地からではなく、むしろパトロンとして」²⁵⁴経営の仕事に携わったと述べている。だが、ヴェルンドルファーはウィーン工房設立にあたり、ホフマンが「彼は中途半端な仕事をする気はなく、理想の実現のために全力で取り組みました」²⁵⁵と回想したように、単なる資金提供者にとどまらない積極的な行動をとった。

ヴェルンドルファーは、テキスタイル産業で栄えたボヘミアのナホド（現チェコ領ナーホト）の「ヴェルンドルファー＝ベネディクト＝マウトナー綿糸紡績工場」（Baumwollspinnerei Waerndorfer-Benedict-Mautner）を経営する実業家であると同時に、熱心な美術愛好家であり、ウィーン分離派の最初期からの支援者であった。ホフマンは、彼との出会いを以下のように回想している。

彼とは、ある晴れた日、分離派館の建築現場の足場で知り合った事を覚えています。彼は純粋な好奇心から彼の若い妻と共に我々を訪れ、以来、あらゆる事柄への深い理解を示しながら、我々を助け、援助してくれました。²⁵⁶

ロンドン留学の経験があるヴェルンドルファーは、イギリスの工芸改革運動思想にも通じていた²⁵⁷。また、彼はテキスタイル業者としてイギリスを度々訪れ、その間に現地のデザイン関係者と接触する機会をもったようである。ヴェルンドルファーは、特にマッキントッシュとの親交を深めた。前述の通り、彼は 1900 年のグラスゴー旅行の途中で、マッキントッシュに第 8 回ウィーン分離派展への出展を依頼した。その後、1902 年にトリノ万博でマッキントッシュと再会し、同年、自邸の音楽サロンの設計を委託した。ホフマンはヴェルンドルファー邸の食堂を同時期に手がけており、ヴェルンドルファーから音楽サロンの施工に関する相談を受けた²⁵⁸。このようにウィーン工房設立の前年に、ヴェルンドルファー、マッキントッシュ、ホフマンのつながりが強まっていた。

工房設立計画は 1902 年秋頃には具体化しており²⁵⁹、ヴェルンドルファーはその実現のためにマッキントッシュと連絡を取っていた。1902 年 12 月、ホフマンはミュルバッハと共に文化教育省に工芸教育視察に派遣され、ブリュッセル、ロンドン、グラスゴー、エディンバラ、ベルリン、ドレスデンを訪れた。彼らはロンドンで、後に在英経験を生

²⁵⁴ Herta Neiß, *100 Jahre Wiener Werkstätte: Mythos und ökonomische Realität*, Wien/ Köln/ Weimar, 2004, S. 38, 92.

²⁵⁵ Hoffmann, *Meiner Arbeit*, S. 490.

²⁵⁶ Ebenda.

²⁵⁷ Hoffmann, *Selbstbiographie*, S. 50.

²⁵⁸ Schweiger, *a. a. O.*, S. 22-23.

²⁵⁹ Ebenda, S. 23.

かしドイツ近代デザイン運動の中心人物となるヘルマン・ムテジウス（Hermann Muthesius, 1861-1927）の案内によって現地の最新情報を収集し²⁶⁰、おそらくアシュビーのギルドも訪ねた²⁶¹。グラスゴーではマッキントッシュと接触したが、ヴェルンドルファーによると、マッキントッシュは彼らの滞在期間がたったの2日間であったことに不満を述べており²⁶²、この時には十分に交流する時間がなかった様子うかがわれる。

1903年3月17日付けのヴェルンドルファーのホフマン宛の手紙は、ウィーン工房設立者たちとマッキントッシュとの親密な交友関係を最もよく明らかにする史料である。

マッキントッシュにごく内密に我々の金属工房プロジェクトについて書いたのだが、今日、以下のようなとても興味深い返事が届いた。諸々の理由から君とモーザーに転送する。すぐになぜだかわかるだろう！

彼が書いたのはこうだ：もしホフマンとモーザーに、ただ賛同するだけでなく、実際の支援や影響力を通じて協力する意志のある支持者が大勢いるなら、工房の設立が早ければ早いほど素晴らしい理想の実現が見込めるでしょう。当座は注文を受けた品物のみ製作するというモーザーの計画は的確です。計画が芸術面で成功したら（芸術的成功があなた方にとって最優先だと思います）、あなた方の手がつくり出した品物は個性、美しさ、正確な仕上がりを証明する印をもたなければいけません。まずは、特定の目的と場所のための品物をつくることを目的とすべきです。その後、あなた方の技術と立場が製品の質と経済的成功によって強化されたら、大胆に輝かしい自国での工場生産の段階に移行し、今世紀の偉大な仕事を実行できるでしょう。つまり、美しいフォルムをもち、最も貧しい購買者層にも手の届く値段の、そして道行く人々がそれしかないからという理由で、やがてそれしか買いたくないからという理由で買えるほどの規模でつくられる日用品を実現するのです。（略）もし私がウィーンにいたら、ぜひあなた方に協力したかった！²⁶³

ヴェルナー・シュヴァイガーの研究によると、ヴェルンドルファーは12月のホフマンの視察旅行に先立ち1902年秋にグラスゴーを訪れ、工房開設に関してマッキントッシュに相談し、手紙に書かれた内容はその回答であった²⁶⁴。だが、冒頭に「ごく内密に書き

²⁶⁰ Sekler, *a.a.O.*, S. 63.

²⁶¹ Schweiger, *a. a. O.*, S. 22.

²⁶² Ebenda.

²⁶³ フリッツ・ヴェルンドルファーのヨーゼフ・ホフマン宛の手紙、1903年3月17日。

²⁶⁴ Ebenda, S. 23.

た」と書かれていることから、グラスゴー滞在中とは別に文書で計画を伝えたか、または、帰国後にあらためて相談した可能性が高い。この手紙から、ヴェルンドルファーがマッキントッシュとホフマン、モーザーの仲を取り持ったこと、ならびに、彼らが内密に計画を打ち明けるほど信頼関係を築いていた様子が確認できる。さらに、当初計画していた工房の概要として、金属製品の工房とする予定であったこと、受注製作を予定していたことがわかる。

金属工芸から始める計画であったことは、前出のモーザーの回想にも書かれている。また、モーザーは回想の中で、以前からユリウス・マイヤー＝グレーフェにも工房設立を提案されており、それがヴェルンドルファーの協力のおかげで実現したと述べている。

これは以前からユリウス・マイヤー＝グレーフェに勧められていたことであり、彼は理論面でも実際面でも成功した近代芸術の代表人物であると共に、パリの似たような「メゾン・モデルヌ」という企業で大いに成果を挙げていた。しかしホフマンと私は、ヴェルンドルファーという進取の気性に富んだ、疲れを知らない資金提供者と出会い、初めてウィーン工房設立に向かうことができたのだった。私達は極めて小規模に金属工芸から始め、その後、当時予期し、計画していたように、活動を豊かに発展させた。ウィーン工房は、様々な原料を用いた理知的で趣味の良い、何よりも誠実な仕事のための工芸の中心地となるはずだった。²⁶⁵

以上のように、ヴェルンドルファーは遅くとも工房設立の前年からホフマンとモーザーの計画に携わり、資金と労力の双方を提供していた。そのため、あたかもヴェルンドルファーが唐突に資金を提供したかのように書かれているホフマンの自伝は、ウィーン工房の設立を正確に語ったものとは言えないだろう。ホフマンの自伝には、以下のように書かれている。

分離が結成された時期、私とモーザーは日常生活に関わるあらゆる品々を刷新する熱意に駆られていた。我々の理想を既存の会社で実現するには、協力者が不足していた。(略) 話し合いはいつも決裂し、活気ある意欲的な人々が作業プロセスと方法を形成していく自前の工房の必要性は明白であった。フリッツ・ヴェルンドルファーはしばらく前から我々のグループに出入りしており、(略) 冗談交じりに、そのような計画にさしあたりいくら必要か尋ねた。モー

²⁶⁵ Moser, *Meine Werdegang*, S. 16-17.

ザーがまず 600 クローネあれば十分だろうと答えると、それなら今すぐ財布から出そうと笑った。我々は驚いたがすぐに行動を開始し、ヴィーデン [ウィーン 4 区：引用者注] に一軒家を見つけ（略）、その日の晩には新居のアトリエで最初の仕事を考えていた。資金を初日で使い果たしてしまった失敗をヴェルンドルファーにどう伝えたものか困惑したが、彼は笑顔で我々を元気づけ、工房全体の設立資金について母親に相談すると約束した。後日、彼は 50,000 クローネを持参した。²⁶⁶

これはドラマチックなエピソードだが、事実性には疑いがある。ヴェルンドルファーは 1900 年の分離派展以来、グラスゴーとウィーンの間を親身に取り持ち、地道にウィーン工房設立への道筋を築いていた。ホフマンとモーザーが感謝の念を示しているように、ヴェルンドルファーの資金によってウィーン工房が実現したのが事実であるにせよ、彼の資金面以外の貢献も重要であった。そうして、ヴェルンドルファーが手紙でマッキントッシュからの助言を伝えた約 2 ヶ月後、1903 年 5 月にウィーン工房が設立された。

²⁶⁶ Hoffmann, Selbstbiographie, S. 22-23.

3.2. 組織形態

3.2.1. 1903 年 5 月の設立規約、登記簿登録、及び最初の営業許可書

1903 年 5 月 12 日、ウィーン工房の規約 (Statut) が制定され、規約に基づく「協同組合」(Genossenschaft) の設立が宣言された。メンバーは、ホフマン、モーザー、ヴェルンドルファー、及び、銀細工師カール・カラート (Karl Kallert, 1879-?)、金属細工師コンラート・コッホ (Konrad Koch, 1860-?)、コンラート・シンデル (Konrat Schindel, 生没年不詳) であった。ウィーン 4 区のホイミュールガッセ 6 番地の建物を拠点とし、2 部屋がコッホを職場主任 (Werkmeister) とする金属工房、及びカラートを職場主任とする銀細工工房に用いられ、小部屋が事務室となった。コッホの弟子シンデルは、金属工房に所属した²⁶⁷。規約は以下のように定められた。

この協同組合は 1903 年 5 月 12 日の組合規約に基づいて設立された (略)。この者はウィーンを所在地とする。

この協同組合の目的は、美術工芸 (Kunstgewerbe) のために組合員を教育、養成し、組合員によって芸術的に生み出されたデザインに基づくあらゆる分野の手工芸 (Kunsthandwerk) を製作し、工房を設立し、そして、製作された商品を販売することによって、組合員への経済的利益を促進することである。

責任者の許可を通して 10 ヶ月の月賦で振り込まれる持ち分は一口 200 クローネであり、総会の決議によって常時上昇し得る。責任者の承諾により各組合員は好きなだけ持ち分を得ることができるが、それらは現金で支払わねばならない。

組合の責任者は、組合長 2 名と会計 1 名から成る。責任者は総会で別々に投票し、任期は 3 年とする。任期終了後、再任可能である。

組合の会社の契約は、組合会社の組合長と会計各 1 名が署名を添えることで成立する。

組合からの告示は公的なウィーン新聞 (Wiener Zeitung) を通して行われる。

²⁶⁸

このように、ウィーン工房は親方、職人、徒弟によって構成される字義通りの「工房」ではなく、「工房」の名を冠した協同組合として設立された。組合は会社と工房を経営し、

²⁶⁷ Peter Noever, *Der Preis der Schönheit: 100 Jahre Wiener Werkstätte*, Ostfildern-Ruit 2003, S. 52. (以下、Noever, *Der Preis der Schönheit* と略記)

²⁶⁸ Reg. D. Genossensch., Bd. VIII, S. 124ff, zit. nach: Noever, *Der Preis der Schönheit*, S. 52.

アシュビーのギルドと同様、手工芸のための教育と生産機能を帯びることが目的とされた。協同組合という形式が選択された経緯は、次節で論じる。ウィーン工房が有限会社化されるのは1914年のことであるが、それ以前も、ウィーン工房は実質的にクンストゲヴェルベシューレ教授という社会的地位のある芸術家たちが経営した会社であった。

マッキントッシュが助言の中で、「芸術的成功があなた方にとって最優先だと思います」と指摘したように、規約の目的には「美術工芸」、「芸術的なデザイン」といった言葉が並んでおり、設立者たちの芸術家としての創作意欲がうかがわれる。彼らのマニフェストは別途、1905年に『ウィーン工房作業綱領』(Arbeitsprogramm der Wiener Werkstätte)にて発表された。この綱領については後述する。

5月19日、「ウィーン工房、ウィーンの美術工芸家の生産協同組合、登録無限責任協同組合」(Wiener Werkstätte, Produktivgenossenschaft von Kunsthandwerkern in Wien, registrierte Genossenschaft mit unbeschränkter Haftung)が、ウィーン商事裁判所(Handelsgericht Wien)の商業登記簿(Genossenschaftsregister)に登録された。6月9日、規約に従い、ホフマンとモーザーが責任者、ヴェルンドルファーが会計職として同登記簿に登録された²⁶⁹。8月7日、ウィーン工房は、金・銀・宝飾品職人の営業、及び金属細工・ブロンズ製品製造の営業許可を取得した。営業許可書に記載された営業場所はホイミュールガッセ6番地であり、前者の営業責任者はカラート、後者は営業責任者はコッホであった²⁷⁰。

3.2.2. 『ウィーン工房作業綱領』(1905)に書かれた理念と理想

1905年に発表された『ウィーン工房作業綱領』(以下、綱領と略記)は、実際のな規程が記された1903年の規約とは別に、設立者たちの理念と理想が記された文書である。3月16日付けの『ウィーン一般新聞』(Wiener Allgemeine Zeitung)に掲載されたベルタ・ツッカーカンドルの記事の中で、『作業綱領』の一部がホフマンによる文書として紹介された²⁷¹。この記事の後に小冊子として発行された『作業綱領』には、執筆者は明記されておらず、ウィーン工房による発行という扱いである。これは、主にホフマンが文章を作成し、会社全体の理念として発表したということだろう。『作業綱領』の内容は、ウィーン工房の設立が汎ヨーロッパ的な工芸改革運動への呼応であったことを明らかにしている。文章は以下のように始まる。

²⁶⁹ Noever, *Der Preis der Schönheit*, S. 53.

²⁷⁰ Gewerbeschein, MAK, WW-Archiv, in: Noever, *Der Preis der Schönheit*, S. 53.

²⁷¹ Berta Zuckerkandl, Die Wiener Werkstätten. Ein kunstgewerbliches Programm, in: *Wiener Allgemeine Zeitung*, 16. 3. 1905, S. 2.

一方では粗悪な大量生産によって、他方では古い様式の無遠慮な模倣によって、美術工芸の領域にもたらされた際限のない災いが、巨大な流れとなって全世界に浸透している。我々は先人の文化とのつながりを失い、無数の願望や思惑によって四方八方に流されている。手に代わって機械が、手工芸家に代わって商人が現れた。この流れに逆らうことは狂気の沙汰だろう。

それでもなお、我々は自前の工房を設立した。それは我々の郷土の、手仕事の喜ばしいざわめきの中の安らぎの場となり、ラスキンとモリスに師事する者たちに歓迎されるだろう。²⁷²

このように、ホフマンは冒頭でラスキンとモリスへの賛意を明記し、アーツ・アンド・クラフツ運動思想を継承する理念を表明した。すなわち、大量生産と様式の混乱に対する批判、それに対抗する手仕事の間としての工房の設立である。続いて、こうした理念に基づく理想の工芸と労働のあり方について記された。

我々の願いは、公衆とデザイナーと職人の間に密な結びつきを生み、良質で簡素な家具調度を制作することだ。まず目的から出発し、使用に耐えうることを第一の条件とする。良好な環境と適切な素材の扱いが我々の強みだ。(略) 芸術的な仕事の世界と理念を再び思い起こし、正当に評価しなくてはならない。職人の仕事を、画家や彫刻家と同等に測るべきだ。

安価なものと争うことはできないし、そのつもりもない。安さはとりわけ労働者の犠牲の上に成り立っている。彼らに再び創造の喜びと人間らしい在り方を獲得させることを、我々の最たる義務とする。²⁷³

生産者と消費者の新たな関係の構築、工芸品の実用性と素材の適正、倫理的かつ創造的な労働観念は、アーツ・アンド・クラフツ運動思想に通底する。ここで理想とされているデザインの条件は、第8回分離派展にも出展したアシュビーのギルドの実直な作品を想起させる。ウィーン工房の具体的な手本としてのアシュビーのギルドの影響を示唆する部分である。経営面については後述するが、価格で他社と勝負つもりがないことを明言している点は、ホフマンらの理想主義ゆえの経済感覚の欠如が見て取れる。

²⁷² Josef Hoffmann, *Das Arbeitsprogramm der Wiener Werkstätte*, Wien 1905. ページ記載無し。
(以下、Arbeitsprogramm, 1905 と略記)

²⁷³ Ebenda.

アーツ・アンド・クラフツ運動からの影響と同時に、一部の活動理念は分離派の総合芸術の精神を色濃く反映した。

様式模倣という代用品は、成金を満足させるにすぎない。今日の市民、ならびに労働者は、自らの価値を誇らしく自覚すべきであり、文化的義務を果たし芸術に関わる輝かしい過去を回顧する他の階級と競おうと思ってはならない。我々市民階級は長らく芸術上の義務を果たしてこなかったが、今こそ力強く飛躍する時だ。絵画だけでは、それがどんなに見事であっても不十分だ。我々の都市、家、空間、戸棚、道具、衣服、アクセサリ、そして我々の言語と感情が、この時代の精神をより率直に簡潔に美しく象徴しない限り、我々は先人たちに大きく遅れを取り、どのような嘘偽りもこうした弱みをごまかすことはできない。²⁷⁴

都市から日用品、言語、感情にまで至るあらゆる表象の美化を追求する姿勢には、アーツ・アンド・クラフツ運動とは異質の審美的感覚が現れており、同運動よりもむしろ分離派の総合芸術の理想と一致する。ホフマンは自伝の中でも、「モーザーと全ての日用品を新たに造形することへの熱意」²⁷⁵が工房計画の原動力となったと述べている。総合的な美的空間を生む意欲は、当初から濃厚であった。また、市民層独自の文化を形成する強い意志は、折衷的な歴史主義を受容した父親世代に対抗したモデルネの世代の精神性に通底する。

以上のように、『作業綱領』は真に良質のものづくりと労働者の尊厳を重んじた点で、ウィーン工房をアーツ・アンド・クラフツ運動の系譜に位置づける内容であった。同時に、総合芸術の精神や時代様式の確立への意思が現れている箇所からは、世紀転換期ウィーンの文化運動との連続性がうかがわれる。ただし、ここに書かれたことが完全にホフマンたちの信念であったかは疑問の余地がある。なぜなら、これは設立から2年も経過してから、豊富な作品写真と丁寧なレイアウトによって美的な小冊子として発行されているためである。また、巻末には、ウィーン工房に所属した職人のモノグラムと、ウィーン工房事務所兼店舗の開店日時が記載されている[図6]。つまり、おそらく『作業綱領』は広告の役割を兼ねていた。中の文章は、今日でいう企業のコーポレート・アイデンティティの表明とも解釈できる。したがって、文章の大筋は彼らの真意であっても、会社理念として多少美化されて語られている可能性も考慮すべきである。

²⁷⁴ Ebenda.

²⁷⁵ Hoffmann Selbstbiographie, S. 22.

3.2.3. 「協同組合」という選択

ホフマン、モーザー、ヴェルンドルファーは、ウィーン工房を設立するにあたり協同組合という組織形態を選んだ。しかし、これは必ずしも彼らが民主的な運営方法にこだわった結果とは言えず、当時の彼らには、協同組合（Genossenschaft）か株式会社（Aktiengesellschaft）の二者択一しかなかったというのが現実であった。オーストリアでは、有限責任会社（Gesellschaft mit beschränkter Haftung）は1906年に法的に認められた²⁷⁶。

実際には、ウィーン工房が協同組合である必然性はなかった。ヘルタ・ナイスが指摘するように、設立者たちにはそれぞれ十分な個人資産があり、他人の資本に頼る必要はなかった²⁷⁷。現実には、協同組合であるはずのウィーン工房の経営資金は、当初からヴェルンドルファーが大部分を負担していた。この矛盾は、1914年にウィーン工房が有限会社化された際、『オーストリア国民新聞』（*Österreichische Volkszeitung*）の記事でも指摘された。

たとえ直接的には過去2年間の経済不況がウィーン工房の危機を招いたにせよ、危機の大部分は同社自身の資質に見出さねばならないだろう。（略）ウィーン工房は生産協同組合として収益目的を申請し、運営されたものの、現実には理想と150万のヴェルンドルファー氏の財産しかもたない2人の男性に依存していた。この財産の大部分は、今や倒産した会社の清算に用いられようとしている。

278

講演や回想録で語られているように、ホフマンとモーザー自身、彼らが工房の実現をヴェルンドルファーに負っていたことを自覚していた。それでも彼らが協同組合という形態を選択したのは、アーツ・アンド・クラフツ運動とその社会主義的なイデオロギーに影響を受けていたためと推測される。芸術家と職人の協働の場である工房は、組合員が対等な立場で事業を運営する協同組合のあり方と一致する。そもそもクンストゲヴェルベシュレの工房教育との連携を意図し、経済活動が目的ではなかったホフマンらが、敢えて株式会社を選択しようとしたとは考えにくい。

組合員の平等性については、ホフマンらはさほど厳密に捉えていなかったようである。1905年の『作業綱領』には「芸術家と職人の密な結びつき」とあるが、芸術家と職人が

²⁷⁶ Herta Neiß, *100 Jahre Wiener Werkstätte: Mythos und ökonomische Realität*, Wien/ Köln/ Weimar 2004, S. 199.

²⁷⁷ *Ebenda*, S. 201.

²⁷⁸ *Österreichische Volkszeitung*, 7. März 1914, S. 3, zit. nach : *Ebenda*, S. 205.

対等であるとは書かれていない。規約にも、平等性に関する記載はない。また、ウィーン工場の作業規則（Arbeitsordnung）は、1903年に以下のように定められた。

- § 1. 採用：男女不問。満 14 才以上。
- § 2. 労働者分類：銀細工師、金属細工師、彫金師、印刷工
- § 3. 若い未熟練労働者の学校教育：職業学校未修了の徒弟、就学義務。満 18 才までの未熟練労働者、職業学校への週末通学許可。
- § 4. 作業日、作業時間、休憩：平日 7～18 時。休憩 12～14 時。休日にも必要に応じて 7～14 時、休憩 9～10 時。有給。
- § 5. 賃金の決算と支払い：労働賃金、出来高払い賃金は事前に取り決める。賃金は健康・傷害保険掛け金、現金前払いを差し引いて支払われる。
- § 6. 監督者の権限と義務：親方と上役は示された仕事を実行し注意深く作業するよう、労働者を指導、監督する。
- § 7. 健康・傷害保険：健康保険未加入の全ての未熟練労働者は、雇用者が規約で定めた掛け金を負担する組合の保険に加入する。保険義務のある全ての職員（Beamte）および労働者は、組合の会社で 1888 年 12 月 28 日の規約 § 1 Z. 2... で定められた方法で原動機が置かれていたとされる場合は、ウィーンのニーダーエスタライヒ労働傷害保険局で保証される。保険料は健康保険組合の規約もしくは傷害保険に関する工場の掲示によって明らかにされる。
- § 8. 機械と工具の維持：各自委任された工具および機械を清潔に良い状態に保ち、欠陥や修理が必要な時はすぐに監督者に申し出ること。さらに全労働者は、会社での危険に対する安全対策として会社に配置された予防措置を利用し、これに関連した規則を正確に遵守する義務がある。
- § 9. 一般的規則：全労働者に最高度の清潔さが求められる。工房へのブランドーの持参、携帯は固く禁じる。その他の飲料は少量であれば工房に持ってきてよい。床へつばを吐くのは固く禁じる。
- § 10. 罰則：罰則は設けない。工房は、各労働者が常に最高の仕事をすることを想定しているからである。²⁷⁹

これらは職人向けの規則であり、実効性は確認できない。少なくとも序列に関しては、

²⁷⁹ *Arbeitsordnung der WW*, 1903, in: Noever, *Der Preis der Schönheit*, S. 54-55.

「親方」、「徒弟」といった古典的な序列の存在が示唆されている²⁸⁰。さらに、前出の通り、『作業綱領』には以下のように書かれていた。

安さはとりわけ労働者の犠牲の上に成り立っている。彼らに再び創造の喜びと人間らしい在り方を獲得させることを、我々の最も高貴な義務とする。

今日の市民、ならびに労働者は、自らの価値を誇らしく自覚すべきであり、文化的義務を果たし芸術に関わる輝かしい過去を回顧する他の階級と競おうと思っはならない。我々市民階級は長らく芸術上の義務を果たしてこなかったが、今こそ力強く飛躍する時だ。

この2箇所から、ホフマンらが階級制の存在を認めていたことがわかる。ホフマンらが述べているのは労働者階級の質的向上であり、労働者階級そのものをなくす階級制度の打倒を意図したものではない。ホフマンたちは、専門教育を受けた教養のある建築家や芸術家を、労働者階級とは見なしていなかったはずである。そうであれば、ウィーン工房内で、芸術家と労働者である職人の間には立場的な差が存在しただろう。職人は優れた技術で、しかし芸術家のデザインを実行するのみの、一段低い立場にあったはずである。

ウィーン工房における職人への配慮は、労働環境の点で実行された。1904年にダルムシュタットの芸術雑誌『ドイツ芸術と装飾』（*Deutsche Kunst und Dekoration*）に掲載された、美術批評家ヨーゼフ・A・ルクス（Josef August Lux, 1871-1947）による「ウィーン工房」と題された記事は、ウィーン工房に関する初の詳細な記事である。それによると、1903年9月にホイミュールガッセから移動したノイシュティフトガッセの建物には金属工芸、金・銀細工、製本、革製品、家具、ラッカー塗装のための工房、機械室、建築事務所（*Bau-Bureaux*）、製図室、展示ホールがあり、「全ての作業場は美的に非の打ちどころがなく整えられ、創造に喜びを見出す者には幸福な場所」²⁸¹であった。照明、清潔さ、空調も申し分なく、取り違いを避けるため工房ごとに色を決める工夫もされていた²⁸²。

また、ウィーン工房では初期の数年間、製品価値の保護のため、商標と共にデザイナー（芸術家）と職人双方のモノグラムを製品に刻印していた²⁸³。ルクスはこれらの印を、

²⁸⁰ Neiß, *a.a.O.*, S. 99.

²⁸¹ Josef August Lux, Wiener Werkstätte, in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, H. 15, 1904, S. 10.

²⁸² Ebenda, S. 1-14.

²⁸³ Neiß, *a.a.O.*, S. 114.

「設立者の社会福祉対策への知性の証」²⁸⁴であると賞賛している。つまり、職人のモノグラムの刻印は、ウィーン工房が芸術家だけでなく職人の権利をも保護していることを示す証であった。さらにホフマンは1911年の講演で、ウィーン工房の職人は「エリート」であり、「機械の奴隷ではなく、創造者」であると述べている²⁸⁵。

規約に記されている組合員への教育に関しては、ウィーン工房で独自の徒弟教育が行われていた形跡はない。また、ウィーン工房がクンストゲヴェルベシュレーでの工房教育を補填したのは、技術的な指導ではなく経済活動に関わる実践であった。ホフマンとモーザーはクンストゲヴェルベシュレーの生徒のデザインを商品化し、生徒の多くが卒業後にウィーン工房に入社した。

以上のように、1903年当時、ウィーン工房の法的な組織形態として株式会社か協同組合になる選択肢があった。アーツ・アンド・クラフツ運動の理想と一致する後者が選択されたが、実際には社会主義的なイデオロギーの実践は不徹底であった。組織形態からも、イギリスからの影響が一部に留まった様子がわかる。

²⁸⁴ Lux, a. a. O., S. 8.

²⁸⁵ Hoffmann, Meine Arbeit, S. 491.

3.3. 幾何学的ユーゲントシュティール

3.3.1. 装飾の抑制

ホイミュールガッセに居を構えたウィーン工房が、1903年8月7日に最初の営業許可を取得した分野は、金・銀・宝飾品職人の営業と金属細工・ブロンズ製品の製造であった。9月12日、帝国首都ウィーン市当局（Magistrat der k.k. Reichshaupt- und Residenzstadt Wien）からウィーン7区ノイシュティフトガッセ32/34番地の建物への移動許可が降り、そこで上記の分野の工房が、新たな拠点での営業許可を待って設置される計画であった²⁸⁶。1903年末から1904年初頭にノイシュティフトガッセの改装が終わり、新たに下記の工房が加わった。

製本：主任カール・バイテル（Karl Beitel）

革製品：主任フェルディナント・ハイダー（Ferdinand Heider）

ラッカー塗装、家具（Tischlerei）：主任カール・ヘルマン・ザックス（Karl Hermann Sachs）

さらに、製本工と金メッキ職人のルードヴィッヒ・ヴィルナー（Ludwig Willner）が加わり、銀細工工房と金細工工房が、それぞれ主任ヨーゼフ・ホッスフェルト（Josef Hossfeld）、オイゲン・プフラウマー（Eugen Pflaumer）の下で拡張された。カール・バイテルは、ウィーン工房の撮影担当でもあった²⁸⁷。

以上の金細工、銀細工、金属細工、製本、革製品、家具、ラッカー塗装の7つの領域は、1905年の『作業綱領』に記載されたウィーン工房の生産領域と一致する。1906年頃まで、ウィーン工房の主な生産品はこれらの工房で作られた銀・銅・錫製の花瓶や食器セット等の金属製品、木製家具、革製品、アクセサリ、本類（装丁）であった。1907年以降、グラフィック、陶器、テキスタイル、装飾的な小物類へと商品領域が拡大された。『作業綱領』に、「ウィーン工房はヨーゼフ・ホフマン教授とコロマン・モーザー教授のデザインのみを製作する」²⁸⁸と書かれたように、1900年代半ばまで大部分の製品はホフマンとモーザーによるデザインであった。

ウィーン工房の初期様式の対象範囲は、1903年からモーザーが脱退する1907年（商業登記簿からの削除は1909年）頃までの様式と見なしてよいだろう。ウィーン工房の初期様式は、幾何学的ユーゲントシュティールである。本章第1節で述べたように、この様式は1900年の第8回ウィーン分離派展で初めて本格的に登場し、新たな「ウィーン趣

²⁸⁶ Noever, *Der Preis der Schönheit*, S. 56.

²⁸⁷ *Ebenda*.

²⁸⁸ Arbeitsprogramm, 1905.

味」として人々に受容された。幾何学的ユーゲントシュティールは初期のウィーン工房製品に、イギリス工芸や有機的なアール・ヌーヴォーの工芸品とは異なる特有の様式美をもたらした。

金属製品や木製家具は、直線や円による幾何学性と、装飾が抑制された表面の平面的な処理が特徴的である。こうした単純性は、ホフマンらが良質かつ簡素な日用品製作を目標に、合目的性と適切な素材・技術を用いることを重視した姿勢と一致する。単純さ、合目的性、素材・技術の適正という理想は、アーツ・アンド・クラフツ運動を始めとする全ヨーロッパ的な工芸改革運動に通底する基本原則であり、機械生産に代わる誠実な手仕事の証明となった。

過剰な装飾の否定は、「モデルネ」の立場からの歴史主義批判とも関係している。第1章で述べたように、19世紀後半、工場製品の改良は国家の産業的見地から重要課題であり、ルドルフ・アイテルベルガーとヤーコプ・ファルケは、芸術と機械の相互利用の観点から応用芸術運動を推進した。ロンドンのサウス・ケンジントン博物館を手本とする帝国立芸術産業博物館、及び附属クンストゲヴェルベシュレーはこの時期に設立された。しかし、アイテルベルガーらの運動は創造的なものではなく過去の様式を機械生産に適応させる段階に留まり、初期の応用芸術の装飾は歴史主義様式であった。「モデルネ」の芸術家たちは、そうした装飾を過去の様式の再生産に過ぎない「不要な」装飾であると見なして否定した²⁸⁹。

しかし、「モデルネ」の装飾批判は、装飾そのものを不要と見なす立場と、装飾の価値を認めたいうえで、無意味な装飾は不要であるとする立場に分かれた。すなわち、アドルフ・ロースのような建築、工芸における装飾の全否定と、一旦過去の装飾を否定し、装飾に新たな意味を与える2方向に分岐した。ホフマン、モーザーは後者の立場であった。

ホフマンとモーザーが「7人クラブ」でオットー・ヴァーグナーの近代建築理論や芸術思想に接していた意義は大きく、幾何学様式による初期のウィーン工房製品は、ヴァーグナーが『近代建築』の中で論じた新たな装飾観念に立脚している。ヴァーグナーは、現代建築は合理的で機能的であるべきだと主張し、装飾の意義を構造の結果へと転換させた。代表作のウィーン郵便貯金局（1904-1906）やシュタインホーフ教会（1904-1907）に特徴的な壁面の点描装飾は、従来の植物や寓意像による建築装飾と大きく異なり、ボルトの結節点のように建物の構造と機能性を暗示している〔図7〕。だが、それらは実際の機能は帯びていない。ヴァーグナー建築は近代的思想が反映されているものの、1920

²⁸⁹ Peter Haiko, Mara Reissberger, Ornamentlosigkeit als neuer Zwang, in: Alfred Pfabigan (Hg.), *Ornament und Askese: Im Zeitgeist des Wien der Jahrhundertwende*, Wien 1985, S. 112.

年代のグロピウスやミース・ファン・デル・ローエのインターナショナル・スタイルと比較し、圧倒的に装飾的である。ヴァーグナーの建築は用途に基づく機能に還元したフォルムの造形美ではなく、実用性とは無関係の装飾によって美化されている。しかし、この新たな装飾原理は、世紀転換期のウィーン・デザインに独自の様式的発展を促した極めて重要な要素であった。

作業綱領に書かれた「使用に耐えうる」²⁹⁰実用性と装飾は矛盾するものと見なされず、初期のウィーン工房製品は簡潔なフォルムだが装飾は皆無ではない。金属製品の領域では、錫、アルパカ製のティーセットやインク壺の例が挙げられる。これらは、蓋や取手に色鮮やかな珊瑚、ラピスラズリ、緑玉髓が埋め込まれ、表面全体の打ち出しが装飾的効果を与えている。また、フォルム自体が個性的なデザインも多かった。

木工家具は、平板なフォルム自体の美しさに収斂される簡素な家具が製作される一方、裕福な顧客のための作品は表面に非常に手の込んだ装飾が加えられている。モーザーのアイスラー・テラマーレ邸の寝室のための象嵌細工の箆笥（1903）は、木目を生かした表面に様式化した女性や小鳥といった具象的絵柄を入れ、寄せ木細工と象眼細工で装飾的に縁取りされている。財布、ポーチ、装丁などの革細工では、素材を生かしつつ、幾何学模様の型押しが多用された²⁹¹。

最後に、そもそも「実用品」ではないアクセサリがウィーン工房で製作されていた事実が、ホフマン、モーザーの装飾への関心を証明している。ウィーンでは 19 世紀末、ルネ・ラリック（René Lalique, 1860-1945）に師事した宝石細工師フランツ・ハウプトマン（Franz Hauptmann）、グスタフ・フィッシュマイスター（Gustav Fischmeister）によるアール・ヌーヴォー様式のブローチやペンダントが人気を集めていた²⁹²。一方、ウィーン工房のアクセサリは、トルコ石やラピスラズリ等の「準貴石」（Halbedelstein）の美しさを生かした単純な幾何学的デザインが中心であった。

準貴石が使用されたのは、『作業綱領』に記された、「それらの色彩の美しさと無限の多様性は、我々にとってダイヤモンドと等しい価値をもつ」²⁹³との認識があつてのことだった。1904 年のホフマンの銀製ペンダントは、ハート型のペンダントトップに 2 つのオパールと 4 本の直線が引かれた構成的なデザインである。クリムトのパートナーであったエミーリエ・フレーゲ（Emilie Flöge, 1874-1952）が類似のペンダントを着用した写真を見ると、クリムトがデザインしたスモック型ドレスの上で長い鎖が線的な装飾要素

²⁹⁰ Arbeitsprogramm, 1905.

²⁹¹ ウィーン工房の革工芸に関しては、以下の文献が詳しい：Ruperta Pichler, *Wiener Werkstätte Lederobjekte*, Graz 1992.

²⁹² Schweiger, *a.a.O.*, S. 212.

²⁹³ Hoffmann, Arbeitsprogramm.

となり、フォルム自体が美的効果を発揮したホフマンの初期のデザインの特徴が確認できる。

3.3.2. ビーダーマイヤー

ホフマンとモーザーの簡潔なデザインは、1900年頃にドイツ語圏で流行したビーダーマイヤー様式に通じる。ビーダーマイヤー様式とは、ウィーン会議から3月革命の間の1815年から1848年頃に見られた、反動的な復古体制期のドイツとオーストリアの都市中間市民層の文化様式である²⁹⁴。質実かつ温かみのある様式は、政治的問題から離れ穏やかな家庭生活を望んだ小市民的な生活文化の典型とされた。ビーダーマイヤーの調度品は、バロックやロココの美術工芸品と異なり装飾が少なく実用的であった。

今日の研究では、工芸領域では1815年から1848年の約30年間に明確な表現様式は存在せず、統一の様式として「ビーダーマイヤー」という概念を用いることはできないと指摘されている。美術史家クリスチャン・ヴィット＝デリングによると、家具、金属細工、テキスタイルの各領域で多様なフォルムと装飾が存在し、とりわけ家具には、18世紀フランスのアンピール様式との連続性が認められる。簡素な外観や国産木材の使用等、後に称賛された点の多くは、初期の機械の性能や政治的理由を伴う経済事情といった現実的要因に基づいていた。また、「ビーダーマイヤー縞」(Biedermeierstreif)のように、当時の製品には見あたらないが、1900年に流行した様式・作品名もあった²⁹⁵。

だが、後世になって「つくられた」様式であったにせよ、ビーダーマイヤー様式はその上質な工芸的要素によって再評価された。特に、帝都であったウィーンには、宮廷文化との近さから上品で優美な工芸品が作られてきた伝統があった。さらに1898年に芸術産業博物館でビーダーマイヤー家具展が開催され、1900年頃に多くの工芸家がビーダーマイヤー様式を伝統様式として見直す契機となった。ビーダーマイヤー様式はウィーン的な市民的物質文化の原型と見なされ、単純、誠実、実用的、安価というイメージを帯びた。

より芸術的な造形感覚が見られるウィーン工房の製品はビーダーマイヤー様式そのものではないが、フォルムや表面処理に明らかな類似性が見られる。前述のホフマンが語ったウィーン工房誕生のエピソードの、ヴェルンドルファーからの600クロネを元手にヴィーデンに新しい事務所を構えたという箇所、ビーダーマイヤー様式の家具につ

²⁹⁴ ウィーンのビーダーマイヤー文化について、以下参照。Erben Tino (Hg.), *Bürgersinn und Aufbegehren, Biedermeier und Vormärz in Wien 1815-1848*, Wien 1988.

²⁹⁵ Christian Witt-Dörning, *Der Differenzierte Konsum: Das Wiener Möbel 1815-1848*, in: Tino, a.a.O., S. 367-368. (以下、Witt-Dörning, *Der Differenzierte Konsum* と略記) 同論文内で、「ビーダーマイヤー」の多様な調度品が例示され、後世の解釈との相違が検証されている。

いて以下のように言及されている。

さらに、机、棚、椅子を調達する必要があった。我々はその日のうちに今後の準備を始めたかったので、フォルムの適正さだけが問題だったため、我々が最後の真の芸術的表現と思っていたビーダーマイヤー時代の家具でもよいので探して購入しなければならなかった。²⁹⁶

このように、ホフマンもビーダーマイヤー様式を「最後の真の芸術的表現」として好意的に評価していた。明朗なフォルムと素材を生かした表面処理を特徴とする家具や銀器は、実用性と素材の適性を重んじる工芸改革の理想と一致した。さらに、前述のように分離派はオーストリアの固有性を希求し、イギリスやフランスが先導する国際的な近代性の獲得を目指す一方、自国の文化的アイデンティティを表現しうる様式を求めている。そこで、彼らが数十年前のウィーンで親しまれたビーダーマイヤー様式に注目し²⁹⁷、折衷的な歴史主義以前の最後の純粋な時代様式としての価値、及び、本格的な産業化以前の悪しき機械生産の犠牲となる以前の工芸品としての価値を見出したとしても不思議はない。ビーダーマイヤー工芸は郷土性、反歴史主義の芸術理念、ならびに反機械製品の工芸改革理念に一致した。そのため、ビーダーマイヤー様式はオーストリアの市民層の新様式にふさわしい発想源として、分離派の芸術家たちにも肯定された。

3.3.3. 高級工芸品としてのウィーン工房製品

ウィーン工房製品は高級工芸品であり、実用性よりも審美的な雰囲気が濃厚である[図19]。万人の生活の美化を目的に掲げたが、実際の顧客はウィーンのユダヤ系企業家、文化人、知識人を中心とする富裕市民層に限定された。装飾を抑制することにより素材と仕上がりの水準が如実に現れるため、1900年前後は無装飾であることが高級品の証であった。機械大量生産により装飾が通俗化する一方、個別に丹念につくられたことを示す簡素な手工芸品はアウラを帯びた稀少品となった²⁹⁸。

ウィーン工房は、「良質な素材と技術的に完璧な仕上げとに留意」²⁹⁹し、1910年代中

²⁹⁶ Hoffmann, Selbstbiographie, S. 23.

²⁹⁷ ドイツのユーゲントシュティールにおいても、同じくドイツらしい伝統表現としてビーダーマイヤー様式が理想視され、工芸・建築要旨に影響を及ぼした。Georg Himmelheber, Biedermeier als Vorbild, in: *Kunst des Biedermeier 1815-1835*, München 1988, S. 71-75. Witt-Döring, *Der Differenzierte Konsum*, S. 368.

²⁹⁸ Haiko, Reissberger, a.a.O., S. 111.

²⁹⁹ Arbeitsprogramm, 1905.

頃までデザインは熟練職人の手仕事によって実行され、完成品には品質保証となるデザイナーと職人の双方の刻印が押された³⁰⁰。また、1日で10個の製品よりも10日で1個の製品をつくることを彼らのモットーとし³⁰¹、製品の外観は単純だが極めて完成度が高い。精緻な細工と優美な趣味性は、同時代のヨーロッパ工芸の中で最も高水準にあったといえよう。

次章で述べるように、ホフマン、モーザーによる幾何学様式は1907年頃までウィーン工房製品全般にわたって用いられた。国際的な工芸改革運動の理想と共に、オットー・ヴァーグナーによる装飾刷新、及びビーダーマイヤー様式の再評価というウィーンのローカルな近代化過程を映し出し、理念的側面と同様の国際性と都市の文化的固有性が確認できる。そして、分離派の芸術刷新運動に通じる伝統や歴史との親和性、及び、極端な装飾否定や歴史否定に向かわなかったデザイナーの中庸性から、世紀転換期ウィーン特有の「近代」観念が浮上する。

³⁰⁰ ウィーン工房の商標について、詳細は以下参照。NeiB, *a. a. O.*, S. 156-163.

³⁰¹ Lux, *a. a. O.*, S. 18.

4. 理想と経営のはざままで：1907 年以降のウィーン工房の企業化とデザイン特性の変化

ウィーン工房の設立者の一人であり、ホフマンと共に初期の製品デザインを担ったモーザーは、1907 年にウィーン工房を脱退した。ウィーン工房のデザインは、工房が有限会社に移行した 1914 年を境に、初期の幾何学様式と後半期の装飾回帰の時期に二分されることが多い。しかし、初期の簡潔なフォルムはより早い 1907 年前後に消失し、1910 年代には植物等の具象的なモチーフや抽象的な文様を用いた装飾的デザインが主流となる。この時期の様式変化には、モーザーのウィーン工房脱退、及びその原因となった工房の資金難に対処するための経営方針の転換が関わっていた。本章では、ウィーン工房が深刻な経営難を機に企業の側面を強め、それがデザイン様式に反映されていく 1907 年前後を中心に、ウィーン工房の経営とデザインの関係を検証する。この問題に立ち入る前に、第 1 節で資金提供者と企業形態の変遷を整理し、ウィーン工房の経営体質を明らかにする。

4.1. ウィーン工房の経営体質（1903-1932）

4.1.1. アーツ・アンド・クラフツ運動と経済性：イギリス、ドイツにおける実践

芸術家と職人による良質の工芸生産を目的に結成されたアーツ・アンド・クラフツ運動団体（商会、ギルド、企業）は、しばしば芸術性と経済性の矛盾に苦闘した。いわゆる純粋芸術と異なり、消費者、購買者の存在が前提となるデザイン製作の場合、経済性がデザインされるモノの様式や領域に影響を与える。

アーツ・アンド・クラフツ運動の先駆者であったウィリアム・モリスも、理想主義一辺倒ではなかった。「モリス様式」として知られる彼の壁紙やテキスタイルのデザインは、1870 年代以降に中産階級の市場を意識して創作されたものであった。モリスが 1861 年に仲間と設立したモリス・マーシャル・フォークナー商会（1875 年からモリス商会）は、設立翌年にサウス・ケンジントン博物館の装飾依頼を受けるなど、早々に高い評価を得た。しかし、モリスは商会の財政的安定のため、博物館よりも購買力があり継続的な受注が見込まれる中産階級に着目し、中産階級の間で高価な木製パネルや絹布の代替品として広く普及していた壁紙、木綿プリント布、機械製絨毯等のデザインを多数手がけた³⁰²。

アッシュビーが 1888 年に設立したギルド・オブ・ハンディクラフトは 1908 年に、ロジャー・フライが 1913 年に設立したオメガ工房は 1919 年に、どちらも資金難から解散した。前者は機械の効用を認めデザイナーによる有効活用を目指し、後者はアーツ・アン

³⁰² 菅、前掲書、92~93 ページ。

ド・クラフツ運動的な共同制作と量産システムを組み合わせた生産体制であった³⁰³が、経営を軌道に乗せることはできなかった。アシュビーのギルド閉鎖の際には、芸術や趣味の改善のための真摯な努力にもかかわらず、人々が高価な良質の品よりも「まがい物」で満足することを嘆く声もあった³⁰⁴。

一方、ドイツのドレスデン手工芸工房、ミュンヘン手工芸連組合、ザーレック工房（Saalecker Werkstätte）をはじめとする「工房」団体は1900年代後半に企業化し、1907年に芸術家、工芸家、企業家によって設立された「ドイツ工作連盟」（Deutscher Werkbund, 1907-）の中核を担った。特にドレスデン手工芸工房は、下記のように、複雑な工房の買収、合併、ならびに機械を利用した生産設備の拡充を通じて経営の近代化と合理化を進めた。

ドレスデン手工芸工房の前身は、1898年に10月1日にカール・シュミット（Karl Schmidt, 1873-1948）が設立した小規模な「建築及び美術工芸家具製作所」（Bau- und Möbelfabrik für kunstgewerbliche Gegenstände）であった。製作所は同年、「シュミット&エンゲルブレヒト、ドレスデン手工芸工房」（Schmidt und Engelbrecht. Dresdner Werkstätten für Handwerkskunst）へと有限会社化された。会社は1907年3月16日に、「ドレスデン手工芸工房シュミット&ヴィルヘルム」（Dresdner Werkstätten für Handwerkskunst Schmidt und Wilhelm）としてドレスデン王立裁判所の商業登記簿に登録され、同時に、「ドイツ手工芸工房カール・シュミット」（Deutsche Werkstätten für Handwerkskunst Karl Schmidt）が設立された。さらに同年、カール・ベルチュ（Karl Bertsch, 1873-1938）らが1902年に設立した「ミュンヘン家具調度工房」（Werkstätten für Wohnungseinrichtung München）と合併し、「ドイツ手工芸工房、ドレスデン、ミュンヘン」（Deutsche Werkstätten für Handwerkskunst, Dresden, München）となった。1908年には、前年に株式会社化したミュンヘン手工芸連合工房と提携し、南ドイツにおけるシェアを拡大した。その後もさらなる会社統合が試みられたが長続きせず、最終的にドレスデン手工芸工房は、1913年に「株式会社ドイツ工房」（Deutsche Werkstätten AG）となった³⁰⁵。

ドイツ工房はドイツ各地に販売所を設立し、販売にも力を入れた。ウィーン工房やモリス商会の製品の独占販売権を得て販売したほか、広告のための高級な店舗の使用、専門知識をもつ店員の配備、厳しい品質基準の導入を行った³⁰⁶。こうした商業的展開は、

³⁰³ オメガ工房については、要真理子「二十世紀初頭イギリスの芸術家コロニー：ブルームズベリー・グループ」デザイン史フォーラム編『近代工芸運動とデザイン史』思文閣出版、2008年、54～66ページ参照。

³⁰⁴ 菅、前掲書、142ページ。

³⁰⁵ 針貝綾「ドイツの近代工房」148～151ページ。

³⁰⁶ 同書、151～152ページ。

1907 年以降のウィーン工房の経営路線と重複する部分がある。しかし、企業規模拡大の手法として、シュミットはウィーン工房関係者が採用することのなかった急進的な工房の吸収合併や業務提携を実施した。

4. 1. 2. 資金提供者兼経営責任者の変遷

ウィーン工房での採算性を度外視した贅沢なものづくりは、会社の財政難を常態化させた。経営陣はコスト管理に失敗し、多くの品が発注後の見積りよりも安い値段で引き渡され、それでも高額で買い手がつかない商品は在庫に回された³⁰⁷。しかし、生産体制の見直しや決定的な経営合理化が遂行されることはなく、深刻な経営危機に陥る度、富裕市民層の支持者たちが資金を提供することの繰り返しであった。

経営陣の大部分が専門教育を受けていない出資者の友人や縁者であったことも、円滑な企業活動を困難にした。ウィーン工房のトップは芸術責任者と経営責任者に分かれており³⁰⁸、前者は一貫してホフマンが率いた一方、後者はほとんどの期間、資金提供者（Finanzier）となった富裕な実業家が担った。最大出資者であり経営責任者ともなった資金提供者の変遷は、下記の通りである。

1903-1914 年：フリッツ・ヴェルンドルファー

1915-1925 年：オットー・プリマヴェーシ（Otto Primavesi, 1868-1926）、メーダ・プリマヴェーシ（Mäda (Eugenie) Primavesi, 1874-1963）夫妻

1926-1930 年：クノ・グローマン（Kuno Grohmann, 1897-1940）

それぞれの経営の特徴は次項で述べるが、概略を記すと、ヴェルンドルファー、オットー・プリマヴェーシは本業の傍ら自ら経営に携わり、グローマンは外部から専門家を招聘し会社再建に尽力した。オットー・プリマヴェーシは、オルミュッツ（現チェコ領オロモウツ）のパウル・プリマヴェーシ銀行の共同所有者であり、オルミュッツ商工会議所副代表を務めた大企業家であった。彼は約 10 年に渡ってウィーン工房を支えたが私財が尽き、1925 年に妻のメーダにウィーン工房の出資分担金（Anteil）を譲渡し、自らは脱退した。その後、彼の資産と銀行の破産手続きを開始した。1926 年 2 月 8 日、オットー・はウィーンで死去した³⁰⁹。

³⁰⁷ Siegfried Mattl, Stil als Marktstrategie: Wiener Werkstätte als post-industrielles Unternehmen vor der Zeit, in: Noever, *Der Preis der Schönheit*, S. 18.

³⁰⁸ Neiß, *a. a. O.*, S. 73.

³⁰⁹ *Ebenda*, S. 93-94.

グローマンはメーダ・プリマヴェーシの甥にあたり、チェコの近代的なテキスタイル企業家の一人として知られる。彼は、1800 年にシレジアに撚糸工場グローマン会社（Grohmann & Co.）を設立した企業家一族の出身であり、ドイツのイエナ大学で国家学（Staatswissenschaft）を修め、経営に合理的手法を導入した³¹⁰。グローマンの下でウィーン工場の収益は向上したが、彼も経営者責任者の立場に疲弊し、1930 年初頭に辞職した³¹¹。グローマン家とメーダ・プリマヴェーシの分担金は、オーストリア・リノリウム壁紙会社（Österreichische Linkrustawerke）代表のアルフレート・ホフマン（Alfred Hoffmann）、及びバーゼルの実業家ジョルジュ・オエリ（Georges Oeri）が引き継いだ³¹²。

4. 1. 3. 企業形態の変遷

ウィーン工場の企業形態は複雑であり、1910 年から 1927 年の間は本社と複数の子会社によって構成された。本社は、協同組合（Genossenschaft）と有限会社（Gesellschaft mit beschränkter Haftung）の 2 つの形態を取った。子会社は存続期間が短く、活動実態は不明瞭である。本項は本社の変遷の把握を目的とし、子会社については本社と関係のある部分のみ記述する。

4. 1. 3. 1. 子会社、合名会社の設立

ウィーン工場は存続期間中、下記の子会社及び合名会社を設立した。

1910-1917 年：ウィーン工場ドイツ有限会社（Wiener Werkstätte in Deutschland GmbH）

1912-？年：ヴィエナ・ワークス株式会社（Vienna Works Ltd.）

1917-1926 年：ウィーン工場株式会社チューリヒ（Wiener Werkstätte AG Zürich）

1924-1926 年：ウィーン工場モード館プリマヴェーシ商会（Modehaus der Wiener Werkstätte Primavesi & Co.）

1926（-1927）年³¹³：ウィーン工場モード館 L・スティアスニー商会（Modehaus der Wiener Werkstätte L. Stiassny & Co.）

子会社の設立は事業拡大の一環であったが、ロンドンに設立されたヴィエナ・ワーク

³¹⁰ Ebenda, S. 94.

³¹¹ Schweiger, a. a. O., S. 123.

³¹² Ebenda, S. 126.

³¹³ 同社はウィーン工場モード館プリマヴェーシ商会を改編した合名会社として 1926 年 3 月 9 日に設立されたが、わずか 2 ヶ月後の 5 月 10 日、ウィーン工場本社の経営難に伴い清算申請をした。1927 年 3 月 29 日、ウィーン市商業登記簿から公的に抹消された。

ス株式会社のみのみ、本社であるウィーン工房の企業形態の変遷に関わっている。ヴェルンドルファーは、この株式会社をウィーン工房の財政難の打開策として構想しており、ウィーン工房の全財産を買い取らせ、全賃貸借契約と全従業員を肩代わりさせる計画であった³¹⁴。

ヴィエナ・ワークス株式会社は、1912年7月25日、ロンドンのオールド・ブロード・ストリート、ユニオンコート8番地に設立された。ヨーゼフ・ホフマンが芸術責任者、ヴェルンドルファーが総合責任者兼評議会代表となり、子会社社長にはロンドン在住のJ・B・バルダッハ（J.B.Bardach）という人物が任命された³¹⁵。しかし、特定の債権者を優遇することが法に抵触する恐れがあったため³¹⁶、ヴェルンドルファーの計画は実行されなかった。この会社は、1916年のロンドン株式取引年鑑（Stock Exchange Year-Book）には記載があるが、1924年以降は記載されていない³¹⁷。

4.1.3.2. 「有限会社ウィーン工房」への移行（1914）：有限会社化とヴェルンドルファーの離脱

ヴェルンドルファーの資産が尽きて会社存続が一層厳しくなり、1914年に「有限会社ウィーン工房」がウィーン工房の債務を引き受けるかたちで設立された。2月18日にヴェルンドルファー、ホフマン、アデルベアト・クルツ（Adelbert Kurz）、実業家パウル・ヘルマン（Paul Hellmann）が有限会社を設立することで合意し、同社が既存のウィーン工房の全企業財産を買い取り、負債や貸付を処理することとなった³¹⁸。クルツの略歴は不明だが、ウィーン工房の資金提供者となれるだけの裕福な実業家であったと推測される。3月27日、「有限会社ウィーン工房、美術工芸のための生産協同組合」（Betriebsgesellschaft m. b. H. der Wiener Werkstätte Produktivgenossenschaft für Gegenstände des Kunstgewerbes）がウィーン商業登記簿に登録された³¹⁹。こうして、ウィーン工房は「無限責任協同組合」から「有限会社」へと移行した。

有限会社化と同時に、ヴェルンドルファーがウィーン工房を離脱した。ヴェルンドルファーは知人への手紙の中で、自分が不当に扱われ、離脱を強要されたと訴えている。

³¹⁴ エルンスト・プロイル「ウィーン工房の経営史：波乱の末のアンハッピーエンド」新見隆監修・坂井基樹他編『ウィーン工房 1903-1932：モダニズムの装飾精神』美術出版社、2011年、13ページ。

³¹⁵ Neiß, a.a.O., S. 232.

³¹⁶ プロイル、前掲書、13ページ。

³¹⁷ Neiß, a. a. O., S. 234.

³¹⁸ Noever, *Preis der Schönheit*, S. 226-227.

³¹⁹ *Ebenda*, S. 228.

僕は最後のクローネと共に最後の友人を失った。もはや僕が全てをなくすと、ホフマンとヴィマー [ウィーン工房メンバーのエドゥアルト・ヴィマー＝ヴィスグリル：引用者注] はウィーン工房のために新たな資金提供者 (Geldleute) を探した。彼らは資金提供者たちに、彼らのデザインは多額の儲けになる、だが僕はそれを理解しない、僕抜きで彼ら (ホフとヴィマー) と仕事をしようと語った。しかし僕には WW [ウィーン工房：引用者注] の金のほか何もなかったもので、彼らは僕を WW で 500 クローネで雇用すると申し入れた。そのために、僕はクルツの言うとおりにしなくてはならなかった。誰かがヴィマーにこのやり方は少しおかしいのではないかと言ったら、ヴィマーは、クルツがヴェルンドルファーにはもう価値がないと言っており、クルツは自分の言動をよく理解していると答えたそうだ。

そうして僕は仕方なく雇用を受け入れた。ところが、これはうまくいかなかった。新たな資金提供者たちが最初に行ったのは、納入業者への水増し請求 (Gelddruckereien) だった。資金提供者たちは金庫に 8 万クローネを置いたというのに、ホフマンの了承の下で、ホルマンのような従順な人たちが 100 クローネ増しの計算を強要された。僕は何も口を出せず、プリマヴェーシ、ガリア、マルクス、クルツといった諸氏による不正は、全て暗黙のうちに僕の名で行われた。シュタイナーですら当時ホフマンに、いつも WW によくしてくれた小規模な納入業者から強奪すべきではないと意見したが、すっかり変わってしまったホフマンは、彼らは十分我々のところで稼いだのだから少しは割り引くべきなのだと考えていた。事態があまりにひどくなったので、僕はついに声を上げた。[ウィーン工房を：引用者注] 閉鎖して全て公表する方がましだった。僕の決意は固かった。僕はこのことをほとんど話さないできた。彼らは僕のところにヴィマーを送ってよこし、新たな交渉が始まった。最終的に彼らは僕に 3 年分の給与をオファーし、こう説明した。WW は健全で今後も豊富な資金と共に運営される—もし僕が即刻 WW から脱退するなら、と。³²⁰

上記はあくまでヴェルンドルファーの言い分であり、彼への待遇や金銭的な不正の事実については確証できない。だが、少なくとも当時、1) 経営者としての手腕がなく、資金も尽きてきたヴェルンドルファーが次第に周囲から冷遇されたこと、2) 新たなパトロン探しが行われたこと、3) 新たな出資者たちはかなり強引な経営を行っていたこと、以

³²⁰ Brief Fritz Waerndorfer vom 4.7.1914, MAK, WW-Archiv, Nachlass Mrazek, zit. nach: Noever, *Der Preis der Schönheit*, S. 227.

上 3 点がうかがわれる。ヴェルンドルファーは有限会社ウィーン工房の公的な登録の 3 日前、3 月 24 日にウィーンを去り、フロリダに移住した。

新たな有限会社では、アデルベアト・クルツが経営責任者となった。1914 年 5 月 2 日の時点で、出資者は下記の 19 名とウィーン工房 1 社であった。

エドゥアルト・アスト (Eduard Ast) : 出資金 (以下同様) 10,000 クローネ
モリッツ・ガリア (Moritz Gallia) : 20,000 クローネ
パウル・ヘルマン : 25,000 クローネ
ヘレーネ・ホホシュテッター (Helene Hochstetter) : 5,000 クローネ
ヨーゼフ・ホフマン : 20,000 クローネ
ソニア・クニップス＝ポティア (Sonja Knips-Potier) : 50,000 クローネ
アデルベアト・クルツ : 100,000 クローネ
アドルフ・マルクス (ミュンヘン) (Adolf Marx) : 50,000 クローネ
アドルフ・マルクス (ヒンターブリュール) (Adolf Marx) : 10,000 クローネ
ヒューゴ・マルクス (Hugo Marx) : 20,000 クローネ
アレクサンダー・パッツァーニ (Alexander Pazzani) : 30,000 クローネ
オイゲニー (メーダ)・プリマヴェーシ : 50,000 クローネ
オットー・プリマヴェーシ : 50,000 クローネ
ロベルト・プリマヴェーシ (Robert Primavesi) : 100,000 クローネ
オットー・プルツチャー (Otto Prutscher) : 10,000 クローネ
ヤーコプ・ソウレク (Jakob Soulek) : 20,000 クローネ
エドゥアルト・ヴィマー＝ヴィスグリル (Eduard Jos. Wimmer-Wisgrill) : 20,000 クローネ
パウル・ヴィトゲンシュタイン (Paul Wittgenstein) : 20,000 クローネ
リヒャルト・ヴストル (Richard Wustl) : 50,000 クローネ
ウィーン工房社 (Firma Wiener Werkstätte) : 170,000 クローネ³²¹

プリマヴェーシ夫妻と従兄弟ロベルト、エドゥアルト・アスト、モリッツ・ガリア、パウル・ヴィトゲンシュタイン、リヒャルト・ヴストルは、富裕な実業家でウィーン工房の顧客であった。ヘレーネ・ホホシュテッターはパウル・ヴィトゲンシュタインの義姉妹であり、1906 年にホーエ・ヴァルテの自邸の設計をホフマンに依頼している。ヒューゴ・マルクス (ホフマンによる住居内装、1911)、ソニア・クニップス (ホフマン設計

³²¹ Ebenda, S. 229.

ヴィラ・ソニア・クニップス、1924) もホフマンの顧客であった。また、オットー・ブルツァー、エドゥアルト・ヴィマー＝ヴィスグリルはウィーン工房のデザイナーであり、ヤーコプ・ソウレクはホフマンのデザインを実行した職人であった。2 名のアドルフ・マルクス、アレクサンダー・パツァーニについては資料が見つからないが、おそらく彼らもウィーン工房の顧客かその縁者であったと推測される。このように、出資者はほぼ全員がウィーン工房の顧客ないし関係者であった。

1914 年は、3 名の設立者のうちの 2 名が去り、会社形態が変化した点で、ウィーン工房の経営面における転換点であった。一方、この時期のウィーン工房製品のデザイン様式に目立った変化はない。ウィーン工房後半期を代表するデザイナーのダゴベルト・ペッヒエ (Dagobert Peche, 1887-1923) のメンバー入りも、1915 年のことであった。この年に勃発した第一次世界大戦も、開戦直後はウィーン工房の活動に影響を与えていない。

4. 1. 3. 3. 庇護から合理化へ (1914-1932) : プリマヴェーシとグローマンの経営時代

有限会社化の翌年、1915 年 5 月 4 日にオットー・プリマヴェーシが経営責任者となった。プリマヴェーシの立場を、元経営者の一人ウラディミール・プジビスラフスキー (Wladimir Przibislavsky) は 1926 年に以下のように語っている。

製糖工場、蒸留酒製造場、ジュート紡績工場、さらにオルミュッツの高名な銀行の所有者であり、かつては莫大な資産家であったオットー・プリマヴェーシは、ウィーン工房の芸術パトロン兼総裁としてのフリッツ・ヴェルンドルファーの役割を継承した³²²。

しかし、ヴェルンドルファーと同様、プリマヴェーシも資金難を繰り返すウィーン工房を支援し続けることはできなかった。また、経営陣は本業が実業家であったとはいえ芸術愛好家集団として経営に関わっており、その統率が困難であったことは想像に難くない。事実、経営方針をめぐりプリマヴェーシと彼の義弟で会社経営に参入していたエゴン・ブチェック (Egon Butschek) の間で軋轢が生じるなど、親族争いのような内紛も生じた³²³。最終的に、プリマヴェーシは 1925 年 6 月 25 日に経営責任者の座を辞した。彼の出資金は妻のメーダに譲渡された。

1926 年 2 月 8 日、プリマヴェーシは他界し、彼の銀行は破綻した。ウィーン工房の経

³²² Die Geschichte der Wiener Werkstätte, in: *Die Stunde*, 12. 5. 1926, zit. nach: Noever, a. a. O., S. 240.

³²³ プロイル、前掲書、14 ページ。

営は行き詰まり、5月10日から8月23日にかけて、再び清算申請の手続きが行われた。ウィーン工房チューリヒ支社とモード館も、それぞれ2月24日、5月10日に閉鎖された³²⁴。

新たな出資者として、この窮状を救ったのが、若干29歳のクノ・グローマンであった。彼は1926年から理事会（Aufsichtsrat）入りしており、1927年に経営陣に加わった。1928年に資本の42%を出資する経営者となったが、正式な経営責任者にはならず、専門家を招聘して会社の再建に尽力した³²⁵。

1927年4月7日、ウィーン工房の総会にて、「ウィーン工房株式会社」（Wiener Werkstätte AG）の設立、すなわち株式会社への移行が決定された。1927年1月1日に遡って新たな株式会社に財産を譲渡する計画であり、4月12日付けで新たな定款も制定された。しかし、株式会社化は実現せず³²⁶、ウィーン工房は解散時まで有限会社の形態であった³²⁷。

グローマンの在任中、ウィーン工房はようやく一般的な企業原則に基づく経営へと舵を切った。社内の管轄が明確に分割され、需要に基づく生産体制が敷かれ、生産管理が行われた³²⁸ほか、対外的には、新たな工場生産や外部委託販売等の契約が結ばれた。改革は成果を上げ、会社の売上は40%も増加したが³²⁹、1929年の世界恐慌によって再び苦境に陥った。1920年代後半のグローマン指揮下の経営の変化については、第7章で再度取り上げる。

世界的な経済危機という外的要因に加え、社内の対立も絶えなかった。夫の死後も社内で強い影響力を及ぼしたメーダ・プリマヴェーシは、同じボヘミア出身の彫刻家アントン・ハナーク（Anton Hanak, 1875-1934）を通じ、1900年代からクリムトやホフマンと親交のあった人物である³³⁰。だが、芸術への理解の一方、彼女の理想主義的な熱意は、しばしば現実的な手段で事業改善を試みたメンバーとの衝突を招いた。1925年から1930年までに、モード部門を率いたエドゥアルト・ヴィマー＝ヴィスグリル（Eduard Josef

³²⁴ Neiß, a. a. O., S. 213.

³²⁵ Ebenda, S. 94.

³²⁶ エルンスト・プロイルの研究は、ウィーン工房が株式会社化されたと誤認している。プロイル、前掲書、14ページ。

³²⁷ Neiß, a. a. O., S. 238-241.

³²⁸ プロイル、前掲書、14ページ。

³²⁹ 同書、同箇所。

³³⁰ プリマヴェーシ家とウィーン工房や芸術家たちとの関係について、メーダの孫クラウディア・クライン＝プリマヴェーシによる以下の文献参照：Claudia Klein-Primavesi, *Die Familie Primavesi und die Künstler Hanak, Hoffmann, Klimt: 100 Jahre Wiener Werkstätte*, Wien 2004. Ders. *Die Familie Primavesi und die Künstler der Wiener Werkstätte: Das Ende einer Ära*, Wien 2005. Ders. *Die Familie Primavesi: Kunst und Moder der Wiener Werkstätte*, Wien 2006. Ders. *Die Familie Primavesi und die Wiener Werkstätte: Josef Hoffmann und Gustav Klimt als Freunde und Künstler*, Wien 2006.

Wimmer-Wisgrill, 1882-1961)、経営に加わった建築家フィリップ・ホイスラー (Philipp Häusler, 1887-1966) を含む 9 名の中枢メンバーが、彼女との軋轢を原因に会社を去った³³¹。

こうした経済面と人事面の二重の困難に対し、グローマンは改善策を見出だせず、1930 年初頭に辞職した³³²。その後、会社の売上が回復することはなく、1932 年 10 月 14 日の総会でウィーン工房有限会社の解散 (Liquidation) が決定された。

以上の経営史から明らかになるのは、資金提供者の資産に依存し続けたウィーン工房の経営体質である。同時に、ウィーンの実業家（彼らの多くはボヘミアに工場や会社を所有した）や知識階級が、顧客兼出資者として自発的にウィーン工房を支え続けていたことがわかる。グローマンによって抜本的な改革が実行されるまで経営難が続いたが、デザイナーと支援者たちの強固な結びつきの中で彼らなりの経営改善が試みられ、それがウィーン工房独自のデザイン活動の展開を促した。次節で、ウィーン工房の最初の大きな転換点であった 1907 年の状況を検証する。

³³¹ Schweiger, *a.a.O.*, S. 122-123.

³³² *Ebenda*.

4. 2. 1907 年の経営危機とモーザーの離脱

3 名の設立者のうち、最初にウィーン工房を離脱したのはモーザーであった。1907 年にモーザーは、パトロン依存の脆弱な経営基盤と、そうならざるを得ない不経済な生産方式を批判した。彼が個人負担の限界を認識した契機は、妻のエディータ（ディータ）・モーザー（Edhita (Ditha) Moser, 1883-1969）を巻き込んだ、ヴェルンドルファーとの金銭トラブルであった。この時の経営危機とモーザーの脱退は会社の経営方針を大きく転向させ、アーツ・アンド・クラフツ運動的な工房団体からデザイン企業への、ウィーン工房の事実上の決定的な転換点となった。本節と次節で、モーザーの批判内容と、1907 年以後のデザイン様式及び事業展開の変化を検証する。

4. 2. 1. ヴェルンドルファーへの資金依存

1914 年以前のウィーン工房は正式名称を「協同組合」としたにも関わらず、資金面ではヴェルンドルファーの資産に依拠しており、彼の個人企業といえるほどであった。ヴェルンドルファーからの資金援助に言及したホフマン、モーザーの回想に加えて、ウィーン工房メンバーであったヴィマー＝ヴィスグリルも、最初に工房設立を発案したのはホフマンであり、その実現は気心の知れたモーザーとの協働と、ヴェルンドルファーの寛大な無私の貢献に負っていたと述べている³³³。

1903 年の会社の設立資本は、5,000 クローネであったとされる³³⁴。1903 年の決算書類は現存しないため、ホフマンが自伝で述べた、ヴェルンドルファーからカフェで突然手渡された初期費用の 600 クローネと、後日彼の母親から得た 50,000 クローネの存在は確認できない。第 3 章で述べたように、おそらくこの話は事実ではないが、ヴェルンドルファーが設立資本の大部分を提供したのは確かだろう。ホフマンは 1926 年の『ウィーン一般新聞』のインタビューで、当初ヴェルンドルファーが「全てをまかなってくれた」と述べている。

もう何年も前に、ウィーン工房は 5,000 クローネの設立資金によって設立されました。全てをまかなってくれたヴェルンドルファーが（略）昼から晩にかけて住居を整え、私たちは仕事を開始しました。しばらく経ってから始めて、私たちは新たな 50,000 クローネを得ることに成功しました。³³⁵

³³³ Österreichischer Werkbund (Hg.), *Josef Hoffmann: zum sechzigsten Geburtstag 15. Dezember 1930*, Wien 1930, S. 26-27.

³³⁴ Neiß, a.a.O., S. 203.

³³⁵ Josef Hoffmann über die Wiener Werkstätte: Kein Zusammenbruch, in: *Wiener Allgemeiner Zeitung*, 15. Mai 1926, S. 6.

設立資本 5,000 クローネは、ホイミュールガッセの最初の事務所と、ノイシュティフトガッセの工房兼事務所の開設費用に使われた³³⁶。そして、後年の「新たな 50,000 クローネ」こそ、本節で取り上げるモーザーとヴェルンドルファーのトラブルを経て、モーザーの妻の実家であるマルクホフ＝マウトナー家から得た資金であった。この資金については後述する。

1912 年になっても、ヴェルンドルファーは全 600 口 (1 口 200 クローネ) の出資金中、約 99% の 596 口を負担していた³³⁷。自立した企業体系の確立が困難であったことの要因として、まず会社の根本的な性格と設立者たちの素質が挙げられる。前章までで明らかにしたように、ウィーン工房はウィーン分離派による芸術刷新運動、及び、工房教育を重視したクンストゲヴェルベシュレの学校改革の延長上に設立された。建築家、芸術家であったホフマンとモーザーは言うまでもなく、実業家のヴェルンドルファーにも芸術を扱う会社経営の経験はなかった。その上、彼らは理想主義者であった。高級素材から丁寧につくられた製品は少数かつ高価であり、顧客が限定された。さらに、それでも販売価格は生産コストを遙かに下回った³³⁸。したがって、経営があまりに非効率的であるのは明白であった。

1906 年、ウィーン工房は下記の展覧会に出展すると共に、ホフマンによる建築の内装を複数実行し国内外で評判を高めた。

〈展覧会〉

3 月 国際装丁芸術展覧会 (Internationale Buchbindekunst-Ausstellung)、フランクフルト

6 月 オーストリア帝国博覧会 (Imperial-Royal Austria Exhibition)、ロンドン

10 月 テーブルコーディネート展〈整えられた食卓〉(Gedekte Tisch)、ウィーン³³⁹

〈内装業務〉

- ・ ヘルマン・ヴィトゲンシュタイン邸
- ・ カール・モル邸
- ・ マグダ・マウトナー・マルクホフ邸

³³⁶ Neiß, a.a.O., S. 203.

³³⁷ Ebenda., S. 206-207.

³³⁸ Ernst Ploil, Kunst oder Kommerz?: Die Wiener Werkstätte auf der Kunstschau 1908, in: Agnes Husslein-Arco, Alfred Weidinger (Hg.), *Gustav Klimt und die Kunstschau 1908*, München (u.a.) 2008, S. 432.

³³⁹ 展覧会内容は、Schweiger, a. a. O., S. 56-60 に詳しい。

- ・ ヘレーネ・ホホシュテッター邸
- ・ 家具会社ヤコブ&ヨーゼフ・コーン (Jacob & Josef Kohn) ベルリン販売所

内装に関しては、ホフマンが自分の仕事をウィーン工房の受注に結びつけようとした様子がうかがわれる。しかし、こうした躍進の一方、採算を度外視した生産による資金不足が進行した。1906 年末から 1907 年にかけて、ウィーン工房は最初の深刻な財政難を迎えた³⁴⁰。

4.2.2. ディータ・モーザーへの援助要請をめぐるモーザーとヴェルンドルファーの対立

モーザーとヴェルンドルファーの関係悪化の発端は、1907 年の経営危機の際、ヴェルンドルファーがモーザーに無断で彼の妻ディータに多額の資金援助を依頼したことにあった。

ディータ・モーザーは、国内有数の実業家一族であるマウトナー・フォン・マルクホフ (Mautner von Markhof) 家の子であった。彼女の祖父アドルフ・イグナツ・マウトナー (Adolf Ignaz Mautner) が創業した醸造工場は、19 世紀末にはヨーロッパで 3 番目の規模の大企業となり、一族に莫大な富をもたらしていた。マウトナー・マルクホフ家はウィーン工房の顧客であり、ディータ自身、1902 年から 1905 年までウィーンのクンストゲヴェルベシュレに聴講生として在籍し、ウィーン工房関係者と接触があった。彼女はホフマンの建築クラス、ウィーン工房のカール・O・チェシュカの人物画クラス等を聴講し、前者のクラスではヴィマー＝ヴィスグリル、後に画家となりウィーン工房のグラフィックデザインも手がけたアントン・クリング (Anton Kling, 1881-1963)、一時期ホフマンの助手を務めた建築家カール・ヴィッツマン (Karl Witzmann, 1883-1952) らと共に学んだ。ディータとモーザーは 1903 年夏から親しくなり、1905 年に結婚した³⁴¹。

ヴェルンドルファーが経営したナホドのヴェルンドルファー＝ベネディクト＝マウトナー綿糸紡績工場は、マルクホフ・マウトナー家とは関わっていない。ナホドのマウトナー家は、マルクホフ＝マウトナー家とは別の³⁴²、君主国のテキスタイル業界屈指の実業家一族であった。工場の創設者の 1 人、イシドア・マウトナー (Isidor Mautner, 1852-1930) はヴェルンドルファーの母の義兄弟であった³⁴³。

³⁴⁰ Noever, *Der Preis der Schönheit*, S. 150. Schweiger, *a. a. O.*, S. 68.

³⁴¹ Gerd Pichler, Ditha Moser, in: Rudolf Leopold, Gerd Pichler (Hg.), *Koloman Moser: 1868-1918*, Wien u.a., 2007, S. 414.

³⁴² 両家は共にボヘミア出身なので遠戚の可能性はあるが、未確認である。

³⁴³ イシドアの父イサーク・マウトナー (Isaac Mautner, 1824-1901) は、1848 年にナホドで初の綿糸・リネン紡績工場を設立し、拡大に成功した実業家であった。(Leo Santifaller

1907 年、ヴェルンドルファーは実家が裕福なディータに内密に接触し、彼女から多額の資金援助の約束を得た。しかし、それがモーザーの知るところとなり、資金提供をめぐり不和が生じた。モーザーはホフマンに宛てた手紙で、経緯を以下のように説明している。

なぜあの時ディータが彼 [ヴェルンドルファー：引用者注] に 200,000 クローネを約束したかという、彼は、そこに我々の経済上の存在がかかっていると説明したのだ。そのため、ディータはその場では応じたが、この件を弁護士に相談したところ、用心するよう警告された。そして長く悩んだ末に、我々、つまり君と僕が、W. W. [ウィーン工房：引用者注] の設立以前にも存在していたことに気がついた！彼女は W. W. に行き、F. W. [ヴェルンドルファー：引用者] に、一度約束したので 50,000 クローネは彼のものだが、それ以上は財産管理人が渡さないと告げた。³⁴⁴

モーザーによると、この 50,000 クローネの援助を決定するまでに一家は紛糾した。モーザーは、ヴェルンドルファーの態度に以前から不快感を抱いていたと述べ、あらためて彼に対する強い不快感と不信感を表明している。

僕はその晩、問い詰めた末にようやく事の全貌を知り、その後は君も知るとおりだ。(略) このような代表は思慮深いビジネスマンとはいえない。(略) ディータは君個人のためなら喜んで役に立とうとするだろうが、F. W. が関わる事なら話は別だ。僕自身はすでに相当不快な思いをしている。僕が決してわかりっこないビジネスという事柄に関わり合いになったことへの、あのディータの非難と涙。一方で F. W. の、僕が事に応じないなら彼の事務所を去るのが答えだとの言葉も聞かねばならない。(略) 事態をかなり明確に飲み込めてきたが、F. W. は僕の W. W. への絶対的な従属を求めているらしい。³⁴⁵

このようにモーザーは、財政難の解消に対し、妻の実家の資産をあてにしたヴェルンドルファーの「ビジネスマン」らしからぬ態度に反発した。モーザーの抗議は、個人の

(Hg.), *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815-1950*, Bd. 6, Wien 1974, S. 164.

³⁴⁴ コロマン・モーザーのヨーゼフ・ホフマン宛の手紙、1907 年 2 月 3 日 (以下、モーザーのホフマンへ手紙、1907 年と略記)。Wienbibliothek im Rathaus Handschriftsammlung, Sig.: H.I.N. 172.579.

³⁴⁵ モーザーのホフマンへ手紙、1907 年。

資産に依存し続ける経営手法への厳しい批判に通じた。

4.2.3. モーザーの主張

4.2.3.1. 個人資産に依拠する経営への批判

モーザーはヴェルンドルファーに対して、妻ディータの資金ではウィーン工房の窮状を救えないと訴えた。彼はヴェルンドルファー宛の手紙に、以下のように記している。

このような方法では何の問題の解決にもならず、そうしたアイディアを生むのは君のものすごい理想主義だけだ。(略) D. [ディータ：引用者注] は、いつものように夢中になってこの件を彼女の個人的問題と結びつけることはできないのだと冷静に考えてほしい。君が、これ以上この件に我々の関係を持ち出さないだけの賢明さを備えていることを願っている。君との仲が悪化するようなことになれば、とても、とても残念だ。(略) D. の返事に W. W. の運命を託すことはできない。君はこれだけ深刻な問題を、ひとりの人間の個人的関心によって左右させるべきではない。³⁴⁶

このように、モーザーは特定の個人の資産に依拠する経営を批判した。さらに、彼は赤字収支の根本的原因が、芸術性を優先する非効率的な生産方法にあることを見抜いていた。

4.2.3.2. 方針転換の提言

モーザーはホフマンに対し、ウィーン工房の経営方針を転換するよう主張した。前述のホフマンへの手紙には、以下のように書かれている。

思うに、デザイナーが直接関わらずにすむ高コストの品物の自社製造をやめない限り、ウィーン工房の発展はあり得ない。このことに関して僕らの意見が一致するかわからないが、今、現状のようにしか品物が生産されないのだから、僕が間違っているのだろう。だが、それでは後世のための作品であって、誰も生き残れない。³⁴⁷

³⁴⁶ コロマン・モーザーのフリッツ・ヴェルンドルファーへの手紙、日付不詳（以下、モーザーのヴェルンドルファーへの手紙、と略記）。Wienbibliothek im Rathaus Handschriftsammlung, Sig.: H.I.N. 117.671.

³⁴⁷ モーザーのホフマンへ手紙、1907年。

ここから、モーザーが経営難の要因と解決策を以下のように認識していたことがわかる。すなわち、自社で全工程を完璧に仕上げる日用品は高価な「芸術作品」となり経営が立ち行かない、したがって、デザインと製造の分業による生産の効率化こそ今後の発展のための抜本的な方策である、という考えである。ここには、近代的なデザインと市場経済に関わるモーザーの先見性が現れている。折しもこの手紙が書かれた 1907 年は、合理的生産のため機械利用のデザイン活動に転じたドイツ工作連盟が設立された年である。モーザーの提言は、やがて本格化する大量生産時代の到来を予見する内容であった。

しかしながら、モーザーは急進的な組織改革までは想定しておらず、特定の資金提供に依存する経営の是正を優先課題とした。彼は、ヴェルンドルファーへの手紙の末尾で、「どうしても資金が必要だとしても、個人を頼る方法で得るべきではない」³⁴⁸と繰り返している。モーザーは現行の経営危機に対する当座の対応策として、支援者たちから 10,000 クローネずつ出資を募り、ウィーン工房製品で返済することを提案した³⁴⁹。この方法も外部資金を財源とすることには変わらないが、複数の人物の関与によりリスクが分散されるはずであった。したがって、唯一のパトロン意向や財産状況に左右されない点で、従来よりも進歩した内容であったといえる。

4.2.3.3. 顧客側の問題

経営の現状に対する批判の一方、モーザーは製品の芸術的価値に理解を示さない顧客側の問題も認めていた。

君が W. W. に要求することは、2 年後に再び同じ事態を引き起こす類のものだ。君のせいではなく、大衆の関心の欠如と、関心が徐々にしか高まらないのが問題だ。³⁵⁰

後年、モーザーはウィーン工房脱退の理由にも、顧客の問題を挙げている。

思うに、活動はあまりに多岐にわたり、注文主の好みに極度に依存するようになった。(略) これらの顧客の不可能な望みやその他の意見の相違から、私は

³⁴⁸ モーザーのヴェルンドルファーへの手紙。

³⁴⁹ モーザーのホフマンへ手紙、1907 年。

³⁵⁰ モーザーのヴェルンドルファーへの手紙。

数年前にウィーン工房を脱退した。³⁵¹

注文主の好みへの依存とは、芸術家の創造性だけでは製品が売れない状況を指している。1907 年頃のウィーン工房は、1 人の芸術家が一つ一つの製品の製作から販売まで、一貫して手がけることが困難な規模に発展していた。こうした状況でモーザーは、芸術的な創作が困難になったことに不満を抱いた。つまり、彼はヴェルンドルファーとのトラブルを機に、効率的な生産のためデザイナーとしての芸術家と職人または製造業者の明確な分業が不可欠である一方、規模が拡大し、さらに顧客の力が強くなると、芸術家がコントロールする高品質のものの作りが困難になる矛盾を痛感したものと推測される。おそらくこの認識が、彼のウィーン工房脱退を促した。モーザーの名が商業登記簿から抹消されたのは 1909 年のことだが、1907 年が彼の実質的な脱退の年であった³⁵²。

4. 2. 3. 4. ホフマンとの関係

ヴェルンドルファーとのトラブルの一方、モーザーはホフマンとは良好な関係を保った。ホフマンに宛てたモーザーの手紙には、「僕の活動について言えば、君が望むなら即刻依頼を引き受ける」³⁵³、「君の心のこもった親切な手紙は、君が僕にとってどれほど大切で、君が僕の選択を心から承認し、僕の生涯の幸せを祈っていることを本当によくわからせてくれる」³⁵⁴と記されている。しかし、ホフマンがモーザーとヴェルンドルファーの対立に立ち入らなかった事実は、ホフマンの経済観念の希薄さと危機感の欠如を示唆している。

以上のように、1907 年の経営危機は、経済感覚が欠落したウィーン工房の活動実態を浮き彫りにした。モーザーは、特定の資金提供者への依存は慢性的な資金難の根本的解決にはならないと批判し、改善の糸口となるデザインと生産の分離の徹底、及び複数の出資者の募集を提案した。しかし、ヴェルンドルファーは賛同せず、最終的にモーザーがウィーン工房から離脱した。

³⁵¹ Moser, a. a. O., S. 260.

³⁵² Neiß, a.a.O., S. 79.

³⁵³ モーザーのホフマンへの手紙、1907 年。

³⁵⁴ コロマン・モーザーのヨーゼフ・ホフマンへの手紙、日付不詳。手紙の中で、モーザーがホフマンへの気遣いから「ある出来事」を伝えなかったこと、それでもホフマンが彼とディータを晚餐で歓待したことに対する感謝が綴られていることから、この手紙は 1907 年のヴェルンドルファーとのトラブルの後に書かれたものと判断できる。

Wienbibliothek im Rathaus Handschriftsammlung, Sig. : H.I.N. 172.580.

4.3. 1907 年の大転換：デザインに見る経営戦略

1907 年の危機は深刻だったが、マウトナー・マルクホフ家からの 50,000 クローネの資金提供により、ウィーン工房は辛うじて倒産を逃れた。それまでと同様、この時も外部資金によって当面の危機を回避し、芸術家主導で美的な工芸品を製造する基本方針は維持された。しかし、モーザーの離脱によるデザイナー交替の事情も加わり、経営手法は大きく転換した。すなわち、ウィーン工房は採算性向上のための戦略的措置として、製品領域の拡大と顧客好みのデザインの創作に向かった。1907 年から 1910 年代初頭にかけて、すでに製作されていた領域が個別の生産部門として整えられ、グラフィック部門（1907）、テキスタイル部門（1910 頃）、モード部門（1911）が新設された。また、ウィーンの 1 等地に販売店舗が設置され、国外にも支店を開設した。このように、事業拡大の方針は明らかであった。

4.3.1. 中心デザイナーの変化：ホフマン＝モーザー体制から複数メンバーの活躍へ

1905 年の『作業綱領』に書かれたように、ウィーン工房では当初、原則としてホフマンとモーザーがデザインした工芸品を製作していた。2 人の初期の幾何学様式は、どちらのデザインによるものか見分けがつかないほど類似しており、ウィーン工房製品に視覚的な統一性を与えている。

1907 年にモーザーが工房から離脱すると、従来のデザインの主軸であったホフマン＝モーザー体制が崩れた。それに伴い、1907 年前後にメンバー入りした芸術家たちが、デザインに各自の個性を反映するようになった。1900 年代後半、特に目立った活躍をしたのはカール・O・チェシュカ、ベルトルト・レフラー、エドゥアルト・ヴィマー＝ヴィスグリルの 3 名である。

(1) カール・O・チェシュカ (Carl Otto Czeschka, 1878–1960)

主な領域：アクセサリー、グラフィック製品、テキスタイル製品、金属製品

ウィーンの造形芸術アカデミーで絵画を学んだチェシュカは、幅広い領域で線描的な装飾的デザインを得意とし、ウィーン分離派の平面芸術の伝統を復活させた。各領域の詳細は後述するが、アクセサリーや金属製品に描かれた文様、ならびにグラフィック製品やテキスタイル製品の色彩性は、ウィーン工房の様式的変容を明らかにしている。また、1920 年代のウィーン工房製品の装飾性と比べ、ボヘミアやモラヴィアのフォークアートを想起させる有機性がある。彼は金属工芸とならび、絵本『ニーベルンゲン』(Nibelungen, 1909) や後述の劇場「キャバレー・フレーダーマウス」(Kabarett Fledermaus, 1907) の多数の印刷物の製作により、ウィーン工房のグラフィックデザインに大きな足

跡を残した。

チェシュカは1902年から1907年まで、ウィーンのクンストゲヴェルベシュレーにて絵画専門クラス等を教えた。おそらくその間にホフマン、モーザーと親しくなり、1905年にウィーン工房入りした。1907年にハンブルクのクンストゲヴェルベシュレー教授となったが、ハンブルクからウィーンにデザインを送り、メンバーとしての活動を続けた³⁵⁵。

(2) ベルトルト・レフラー (Bertold Löffler, 1874-1960)

主な領域：グラフィック製品、アクセサリー、陶器

レフラーは正式なウィーン工房メンバーではなかったようだが、頻繁にデザインを提供した。彼は1906年にミヒャエル・ポヴォルニー (Michael Powolny, 1871-1954) と製陶会社「ウィーン陶器」(Wiener Keramik) を設立し、同社は1907年にウィーン工房と提携した。レフラー自身は装丁やポスター、イラスト等のグラフィックデザインを得意とした。後述のウィーンでの大規模な展覧会であった〈クンスト Schau 1908〉(Kunstschau 1908, 1908) のポスターで大胆に単純化した女性の横顔を描いたように、簡潔な平面的な構成による視覚的インパクトの強いデザインが特徴的である。彼は1907年にチェシュカの後任としてクンストゲヴェルベシュレー教授となり、1935年まで務めた³⁵⁶。

(3) エドゥアルト・J・ヴィマー＝ヴィスグリル (Eduard Josef Wimmer-Wisgrill, 1882-1961)

主な領域：テキスタイル製品、金属製品、アクセサリー、服飾

ヴィマー＝ヴィスグリルはクンストゲヴェルベシュレーでのホフマン、モーザー、ローラーの元生徒であり、1907年にウィーン工房に加わった³⁵⁷。彼は、1910年から生産を開始し、1911年に正式に開設されたウィーン工房モード部門の初代責任者となり、テキスタイル・服飾デザインを中心とするモード領域で活躍した。彼のデザインは上品で親しみやすい雰囲気であり、植物模様のプリント生地や、それらを用いたハイウエストのゆったりとしたドレス、パジャマ、靴、及びコサージュや花飾りをつけた装飾的な女性用帽子等のデザインを多数手がけた。彼が1922年まで率いたモード部門は、ウィーン工房内で唯一、比較的安定した収益のある部門であった。また、彼は1912年から1913年、1918年から1921年、1925年から1953年まで、クンストゲヴェルベシュレーで教えた。

³⁵⁵ Schweiger, *a. a. O.*, S. 259-260.

³⁵⁶ *Ebenda*, S. 264.

³⁵⁷ Noever, *Der Preis der Schönheit*, S. 150.

1907年以降、ホフマン、モーザー、チェシュカ、レフラーが教えたクンストゲヴェルベシュレーの生徒たちのデザインが製品化されることも増えた。特に、1907年に新設されたグラフィック部門の「ウィーン工房絵葉書」(Postkarte der Wiener Werkstätte)シリーズには、チェシュカ、レフラーの生徒であったフランツ・K・デラヴィラ (Franz Karl Delavilla, 1884-1967)、モーリッツ・ユング (Moritz Jung, 1885-1915)、ルドルフ・カルヴァッハ (Rudolf Kalvach, 1883-1932)、及び若き日のオットー・ココシュカ (Otto Kokoschka, 1886-1980) が参加し、シリーズの多様化に重要な役割を果たした。クンストゲヴェルベシュレーの教授、生徒を巻き込んだ製作活動は、関係者が重複したウィーン工房とクンストゲヴェルベシュレーの密な連携を示している。しかし、両者の関係は当初構想されていた工房教育の補完というよりも、生徒たちが実際の企業活動の一端に参加するという性質であった。

4.3.2. 新たなデザイン様式：装飾の復活

4.3.2.1. 背景

1900年代後半のウィーン工房製品は、一挙に装飾性を増している。抑制的な幾何学的ユーゲントシュティールに代わり、動植物の図柄、抽象的文様、鮮やかな色彩を用いたデザインが増えた。また、主な製品領域であった木製家具や食器類に加え、アクセサリ、陶器、グラフィック製品、テキスタイルの生産が増加した。こうした新傾向は、モーザー脱退による新メンバーの躍進のみならず、1907年の経営危機を脱したウィーン工房の新たな経営戦略に起因した。

ウィーン工房初期のホフマン、モーザーによる幾何学様式は、当時としては前衛的であった。1905年の『作業綱領』には、花や果物を盛った状態の作品写真が掲載されているが、これらは用途がわかりにくい作品の使用例を示していると解釈することができる[図1]。当然のことながら、売上向上のためには前衛的なデザインよりも装飾的な品々の方が有効であった。ホフマンとモーザーの作品には、展覧会や内装受注が相次いだ1906年頃から装飾的モチーフ、具象的モチーフの使用が増えている。この時期から徐々にデザインの受け手である顧客へ意識が強まり、製作に反映されていた様子がわかる。また、国外での展覧会でも、装飾的デザインは優雅な「ウィーンらしさ」のアピールに通じただろう。

ウィーン工房では、1932年の解散まで機能主義的な合理的デザインとは対極の感性的なデザインが生み出され、芸術責任者であったホフマンもそれをウィーン工房の独自性と認識していた。しかし、1900年代後半の様式変化は、この時期からウィーン工房のデ

ザイナーに、消費者のニーズに対する意識が芽生えていた様子を示唆している。

もう一点指摘すべき要素は、ホフマン自身の装飾への愛好である。1906 年まで優勢であった幾何学的ユーゲントシュティールに代わるチェシュカ、レフラーらの平面的な様式美のデザインは、1915 年に正式メンバーとなるダゴベルト・ペツヒェの奔放なネオ・バロック様式が到来するまでウィーン工房様式の基盤となった。新メンバーがもたらしした新傾向に対し、ホフマンがそれらを柔軟に受容し、自身の作風の刷新と拡張にも積極的であったことは、彼の多岐にわたる複雑な抽象模様や典雅な植物模様の作品から確認できる。

そもそもホフマンは、無節操な折衷様式や安易な装飾の模倣には批判的であったが、初期の幾何学様式の繊細な装飾性が示すように「反装飾」の立場ではなかった。第 7 章で述べるように、合理主義的なモダニズムが全盛となる 1920 年代にも、ホフマンは個性的な装飾的デザインを擁護した。ホフマンのこうした感性は、モラヴィアの小都市ピルニッツ（現チェコ領ブルトニツェ）出身である彼のルーツを強く感じさせる。

ブルノ近郊のピルニッツは、17 世紀に領主コラルト伯によりバロック都市として形成された。今日も、小高い丘と小川の流れる豊かな自然と、古城、修道院、プラハのカレル橋と似た聖人像の並ぶ小さな石橋を残す歴史的な町である。ホフマンはコラルト家と近しく曾祖父の代から市長を務めた有力なドイツ系一家に生まれ、地方の貴族文化と地域の伝統に親しみながら 10 オでイグラウ（現チェコ領イフラヴァ）のギムナジウムに入学するまでこの地で育った。

1907 年にホフマンが改装したバロック建築の生家は、現在は「ヨーゼフ・ホフマン博物館」（Josef Hoffmann Museum）としてオーストリア応用芸術博物館、及びブルノ・モラヴィアン・ギャラリー（The Moravian Gallery in Brno）の共同運営博物館として復元公開されている。生家の各部屋の装飾には、ホフマン特有の幾何学様式のみならず、彼が慣れ親しんだバロック様式やビーダーマイヤー様式が用いられた。寝室の壁には、「方形ホフマン」（Quadrat Hoffmann）と呼ばれた 1900 年代初頭に特徴的な長方形の市松文様と、菱形の花を組み合わせた文様が描かれている [図 2]。音楽室の壁は、水色と白を基調に、太いストライプと点描の輪状文様を組み合わせた明るいデザインである [図 3]。寝室兼書斎の壁は、ウィーン工房初期にしばしば用いられた、黒い直線の木枠で縁取られている [図 4]。食堂は帯状の簡潔な花柄の壁紙とビーダーマイヤー様式の簡素な家具で整えられ、応接室はロココ様式で統一された。

また、ホフマンはボヘミア、モラヴィアの伝統衣装や工芸品のコレクションを所有していた。フォークアートのモチーフは、ホフマンの 1932 年までのウィーン工房製の金属細工やテキスタイルのデザインに多々使用されており、彼のコレクションが多様な創

作の源泉の一つであった様子がうかがわれる。

このようにホフマンの装飾に対する愛好は明白であり、1900年代後半のウィーン工房様式の変化は、芸術責任者ホフマンの趣向を反映するものでもあったといえよう。ホフマンは傾向の異なるデザインの創作能力に長けており、フォルムや装飾を自由に変化させることも好んでいた。この点に関し、アドルフ・ロースは以下のように辛辣に証言している。

「あんなくだらないものはない方がいい。あれは私がもう3年前につくった代物だから」と言ったのはある近代芸術家であるが、この言い草によって偉大な人物と賞賛されたものだ。つまり3年毎に自分自身を克服できる人物である。職人に向かってそのような言葉を吐くことは及びもつくまい。³⁵⁸

ロースはホフマンと同じブルノ出身であり、生年も同じであったが、芸術思想は真っ向から対立した。第5章で後述するように、ロースは芸術作品と実用品の混同に反対し、応用芸術という概念と応用芸術家を厳しく糾弾した。ロースにとりホフマンのデザインの多様性は、芸術表現と実用性に基づくフォルムのどちらにも値しない安易な流行への追従に過ぎなかった。

しかし、芸術責任者ホフマンがあらゆる創造性に寛容であり、クンストゲヴェルベシユーレの生徒や若手芸術家を積極的に登用したことで、新たな世代の造形感覚の発露を導きウィーンの近代デザインに新局面をもたらしたことは事実である。こうして1907年以降、経営的見地からの判断、ホフマンの感性、及び新規メンバーの個性が合致し、ウィーン工房のデザインは大きく変貌を遂げた。

4.3.2.2. 金属工芸

1907年頃から現れた新たなデザイン傾向は金属工芸とグラフィック製品において顕著である。どちらの領域でも二次元の平面的表現が特徴的であり、世紀転換期のウィーン分離派の平面芸術、または様式芸術と呼ばれた様式美の復活を明らかにしている。

金属製品は、初期とは異なる趣味性が最も明瞭にあらわれた領域であった。銀製の杯、小箱、物入れは、初期の節制されたデザインから一転し、表面に渦巻文様や、フォークアート風の花や自然のモチーフによる装飾が付加されている。絵画の素養があったカール・O・チェシュカによるデザインは、特に線描的な装飾が目立つ。

³⁵⁸ アドルフ・ロース、210 ページ。

1905年にウィーン工房に加わる以前のチェシュカは、ウィーンの造形芸術アカデミー卒業後、主に木版や写真亜鉛凸版等のグラフィック作品を手がけていた。彼の作品は、1902年のゲルラッハ社の画集シリーズ『源泉：ビネット特集』（Die Quelle: Allerlei Gedanken in Vinettenform）³⁵⁹、1904年の帝国立宮廷及び国家印刷所（k.k. Hof- und Staatsdruckerei）設立100周年記念誌³⁶⁰といった、同時代の重要出版物にも掲載された。

金属領域では、チェシュカは小型の蓋付き容器、ワイン杯、卓上飾り食器（Aufsatz）等の食器類や小箱を手がけた。チェシュカは、グラフィック作品の線描的デザインを金属製品の装飾にも応用しており、1905年から早くもホフマン、モーザーとは異なる作風を見せている。1905年の聖ニコラウスと渦巻模様の花瓶は、イラスト風の具象的な図柄を描いたデザインである。1906年以降、チェシュカのデザインは徐々に複雑化し、表面に波線、渦巻き、ダイヤ型の文様が描かれた容器や、透かし模様のような囲いの籠が製作された。

チェシュカと比べると、1907年頃のホフマンの食器類は依然として装飾が少ない簡潔なデザインが多い。しかし、それらは直線や矩形よりも曲線、円、楕円形を用いた柔らかい雰囲気に変化している。フォークアートが流行した1910年から1911年には、ウィーン工房では元来の素朴な農民芸術から格段に洗練された優雅なフォークアート様式が創作された。これらは主にホフマンとチェシュカによるデザインであり、ビーダーマイヤー調の簡素なで上品なフォルムに、ハート型の葉や釣り鐘型の花を用いた審美的な植物模様が描かれている。

アクセサリーの領域でも、チェシュカが装飾的デザインへと舵を切った。1910年製作の金のネックレスは、小鳥と鳶をモチーフに、フォークアート調の植物模様とオパールを組み合わせた絵画的なデザインである。装飾と一体化した繊細な枠と鎖は、彼のグラフィック作品の装飾模様に通底する。ホフマン、レフラー、ヴィマー＝ヴィスグリルも、準貴石を用いた華やかなペンダント、ブローチ、ベルト留めをデザインした。多くの作品で、植物をモチーフとした金属製の縁取りに準貴石が非対称にはめ込まれている。ホフマンの場合、1900年初頭の作品と比べ金属部分の直線的要素が減っている様子が確認できる。他の金属製品のデザインと同様、1910年代初頭には民族調の植物柄が増加した。

³⁵⁹ Martin Gerlach (Hg.), *Die Quelle: Allerlei Gedanken in Vinettenform*, Wien/ Leipzig 1902.

³⁶⁰ K.k. Hof- und Staatsdruckerei (Hg.), *Zur Feier des einhundertjährigen Bestandes der k.k. Hof- und Staatsdruckerei*, Wien 1904. コロマン・モーザー（表紙、返し、枠飾りデザイン等）とウィーン工房（装丁）も製作協力した。

4.3.2.3. グラフィック作品

1907年に開設されたグラフィック部門には、ウィーン工房メンバーと、彼らが教えたクンストゲヴェルベシュレの生徒が参加した。中でも重要な作品を残したのは、チェシュカとレフラーである。

チェシュカのグラフィックデザインは、前述の金属工芸のデザインと同様、画面を這うような文様と平面性が特徴的である。チェシュカはホフマンの厳格な連続文様とモーザーの象徴的絵画性を継承しながら、幾何学的ユーゲントシュティールで影を潜めた世紀転換期ウィーンの平面芸術を蘇らせた。また、ウィーン分離派の芸術家たちが学んだジャポニズムからの影響もうかがわれる。特に、1904年の帝国立宮廷及び国家印刷所設立100周年記念誌の挿絵の平面的構成には、日本の版画からの影響が濃厚である。白黒の色調のみで複雑な印刷工房の作業現場の表現は、彼の高度なデッサン力と構成力を明らかにしており、後の動物や自然をモチーフとした豊穡な装飾模様が、彼の確かな技量に基づくものであったことがわかる。

ウィーン分離派との連続性を示すもう一つの作品は、チェシュカの代表作『ニーベルンゲン』である。これは、ゲルラッハ社から刊行された絵本であり、チェシュカ特有の様式美が存分に発揮されている。彼は、人物や背景を平面的に単純化し明快な画面を構成する一方、人物たちの衣装、鎧、旗、船の帆には、線・円・三角形・矩形等の幾何学的形態を複雑に組み合わせた精緻な文様を描いた。ウィーン分離派の伝統を継承する要素として、絵本は分離派の機関誌『ヴェル・サクルム』と同様、正方形の装丁であり、中の挿絵は19世紀末のホフマン、モーザー、ヨーゼフ・アウヘンタラーらのグラフィック作品のように、独立した絵画作品のごとく四辺を枠飾りで囲まれている。長方形の市松模様の枠により画面の広がり止められ、さらに色彩が白・黒・カーキと赤又は青の4色程度に限定されているため、作品の静的な様式性が際立つ。こうした緻密な構成による『ニーベルンゲン』は、ウィーン分離派のグラフィック芸術の一つの到達点といえよう。本作品は、ウィーン工房とウィーン分離派の強固な芸術的結びつきを明らかにしている。

レフラーはチェシュカと並び、装丁、蔵書票、絵葉書、ポスター、パンフレット等のデザインで活躍した。彼はボヘミアのライヒェンベルク（現チェコ領リベツ）の製図学校を経てウィーンのクンストゲヴェルベシュレで学び³⁶¹、本来は絵画やイラストを専門としたが、ミヒャエル・ポヴォルニーと共同で陶器会社「ウィーン陶器」を設立し、陶器デザインにも携わった多才な人物であった。

³⁶¹ Schweiger, *a.a.O.*, S. 264.

レフラー、ポヴォルニー、ホフマンはクンストゲヴェルベシュレーの同僚であり、おそらくその親交にも誘発され、1907年にウィーン陶器社とウィーン工房は業務提携を結んだ。ウィーン陶器社は後述のキャバレー・フレーダーマウスの設立に参加し、壁面タイルや置物等を制作した。この時レフラーは、個人的にグラフィック関連のデザインにも携わり、プログラム、案内状、ポスター等の印刷物を制作した。これが、彼のウィーン工房での最初の本格的な仕事となった。

レフラーのグラフィックデザインも、第一の特徴は平面性である。第二に、チェシュカの厳密かつ優雅な様式美と比較し、ややゆがんだ拙い線による一層単純化が進んだモチーフと大胆な画面構成が特徴的である。キャバレー・フレーダーマウスのポスターでは、メイン・モチーフである3枚の仮面が画面の半分以上を占めている。さらに、この仮面に色彩が集中していることで、シンプルなポスターでありながら見る者に強烈な印象を与える。また、招待状に描かれた女性の髪は単純な波線で表現されており、世紀転換期のユーゲントシュティールのグラフィック作品と同じ様式化という手法を用いながらも、その有機的表現と異なる趣味性が明らかである〔図5〕。簡略化した女性の髪の表現は、1908年の〈クンストシャウ〉展ポスターでも繰り返された。

4.3.3. 事業の拡大

4.3.3.1. 販売店、支店

ウィーン工房の初期の短期間での成功は、「ウィーン趣味」の創始者としての位置づけと、ローカルな市民層の生活様式に基づくものであった³⁶²。設立者たちの芸術家仲間や大企業家からの総合的な建築内装の依頼は、当初は金属工房として設立されたウィーン工房の成長基盤となった。文筆家リチャード・ベアー＝ホフマン邸（1905-1906）、画家カール・モル邸（1906-1907）、医者ヴィクトル・ツッカーカンドルからの注文によるサナトリウム・プルカースドルフ（1904）、初期代表作であるブリュッセルのストックレー邸（1906-1911）等、ウィーンの著名な文化人や実業家からの大口注文は、その成果を国際的な雑誌や展覧会で紹介され、会社の評判を高めることにつながった。

前述の経営史からも明らかのように、ウィーン工房は全活動期間を通じてウィーンの富裕市民層を中心とする支援者たちに支えられたが、とりわけ初期の活動は、メンバーの友人、知人、血縁者、またはベルリン販売店の内装を依頼した曲げ木製作会社 J & J コーン社（J. & J. Kohn）のような会社からの受注製作と販売を主体とした。メンバーと直接知己のない者は、ウィーン1区シュテファン広場のアルティン美術商（Kunsthandlung

³⁶² Mattl, a. a. O., S. 14.

Artin) を介して品物を発注した³⁶³。しかし、1907 年以降、ウィーン工房はウィーン中心部に独自の販売店 (Verkaufslokal) を複数開設していく。販売店の設置場所は、以下の通りである。

1907 年：ウィーン 1 区グラーベン通り 15 番

1911 年：ウィーン 1 区グラーベン通り 16 番

1916 年：ウィーン 1 区ケルントナー通り 41 番 (パレス・エスターハーギー)、ウィーン 1 区マイセダーガッセ 4 番

1918 年：ウィーン 1 区ケルントナー通り 32 番

1926 年：ウィーン 8 区ピアリステンガッセ 6/8 号及び 2 号

販売店第 1 号であるグラーベン通り 15 番店舗では、アクセサリ、食器、照明具、陶器の置物、玩具等の日常生活に関わる美術工芸品が販売された。グラーベン通り 16 番店舗は、15 番店舗の通りを隔てた向かいにあり、主にモード製品を扱った。同店は、1916 年にケルントナー通り 41 番のモード製品専門の「パレス・エスターハーギー」(Palais Esterházy) に店舗を移した。パレス・エスターハーギーは、1924 年から 1927 年の間は「ウィーン工房モード館プリマヴェーシ商会」(1924-1926)、及び「ウィーン工房モード館 L・スティアスニー商会」(1926-1927) へと形態が変わり、1927 年に再びウィーン工房のモード・サロンに戻り、1931 年まで存続した。

マイセダーガッセ 4 番店舗は布地専門であり、パレス・エスターハーギーを補完する店舗として 2 ヶ月違いで開店した。1918 年にケルントナー 32 番にテキスタイルと照明具の大型店舗が新設されると、マイセダーガッセ店舗はそこに吸収されたようである。最後のウィーン 8 区の販売店は、金・銀・メタル・革製品、陶器、玩具、刺繍等の日用品を販売した。1926 年 12 月 16 日のウィーン工房総会記録には、ピアリステンガッセに見本品倉庫 (Musterlager) が開設されたと記録されており、在庫品が安く売られていたのが実情だったようである³⁶⁴。

グラフィック部門で製作されたウィーン工房絵葉書が各販売店で販売されていたことも注目に値する。この絵葉書シリーズはウィーン工房中期の人気製品であり、50 人以上のデザイナーが約 1000 点の作品を手がけ、発行部数は作品毎に 200~700 部に上った³⁶⁵。絵葉書はリトグラフ特有の素朴でくっきりとした色合いが特徴的であり、メルヘンチッ

³⁶³ Neiß, *a.a.O.*, S. 53.

³⁶⁴ 各販売店の詳細は、Neiß, *a.a.O.*, S. 53-62 を参照。

³⁶⁵ Neiß, *a.a.O.*, S. 133.

クな動物や小人、花、季節の行事、ウィーンの街並み、新作モードを着た女性等、様々なテーマが描かれた。多岐にわたる絵柄の一方、裏面にはウィーン工房を意味する「WW」のロゴと「ウィーン工房絵葉書」という文字が明記され、絵葉書が利用されるごとにウィーン工房の宣伝となった。すなわち、絵葉書シリーズは純粹に商品として生産されただけではなく、広告の役割も果たしたことがわかる。

グラーベン通りとケルントナー通りは、現在もウィーンの老舗店が並ぶ高級ショッピングエリアである。一般的に、高級街への出店は会社のイメージの向上に寄与する。また、不特定多数を対象とする販売店を設置は、従来のウィーン工房の交友関係に基づく販路を大幅に広げることを意味した。したがって、高級街への出店が経営上の戦略的措置であったのは明白である。

さらに、ウィーン工房は 1908 年以降、ウィーンから離れた地域や外国に進出した。1908 年、ウィーン工房はドイツ手工芸工房と提携した。ドイツ手工芸工房の前身であるドレスデン工房が 1906 年の国際装丁芸術展でウィーン工房作品を購入していた³⁶⁶ことに加え、両機関とも提携前年に結成されたドイツ工作連盟に加盟していたことが、連携をスムーズにしたと推測される。国内外の支店、支部の開設状況は以下の通りである。

1909-1914 年：ウィーン工房カールスバード支店（現チェコ領カルロヴィ・ヴァリ）

1910-1917 年：ウィーン工房ドイツ支部有限会社（Wiener Werkstätte, Deutsche Niederlassung GmbH. ベルリン）

1916-1917 年：ウィーン工房マリエンバード支店（現チェコ領マリエンスケー＝ラーズニエ）

1921-1924 年³⁶⁷：ウィーン工房ヴェルデン支店（ケルンテン州ヴェルデン）

1922-1924 年：ウィーン工房アメリカ有限会社（Wiener Werkstätte America Inc. ニューヨーク）（販売事務所）

上記のように、初のウィーン市外の支店は、ドイツに近い高級保養地カールスバードに開設された。1910 年には、ベルリンに「ウィーン工房ドイツ支部有限会社」が開設された。このベルリン支部はドイツでの販売促進を目的とし、ベルリンのヴェルトハイム百貨店（Warenhaus Wertheim）にウィーン工房製品の独占販売権を与え、自前の販売所

³⁶⁶ Noever, *a.a.O.*, S. 128-129, 164.

³⁶⁷ ヴェルデン支店は夏季限定の開設であったため、当初は管区庁に営業を届け出ていなかった。届け出を要求した管区庁とウィーン工房の間で争いになったが、最終的に 1923 年に公的に登録された。（*Ebenda.*, S. 67-68.）

は併設しなかった。同社は開設 3 年後には破産を申告し、1917 年に公的に抹消された。1916 年にベルリンのクローネン通り 71 番地に新支店が設置され³⁶⁸、1919 年に営業許可を取得したが、活動の詳細は不明である。ベルリン支部が 1927 年頃に再び閉鎖された後、1929 年に 3 度目の試みとして市内繁華街のフリードリヒ・エベルト通りに販売所を併設した支部が開設された³⁶⁹。

以上より、ウィーン工房が 1910 年前後にドイツと重点的に関係を深めていることがわかる。雑誌掲載や展覧会への参加を通じてウィーン工房の認知度が高まっていたドイツが、優良な市場と見なされた様子がうかがわれる。しかし、ウィーン市内の販売店と比較し、外国やウィーン以外の国内の支店、支部は総じて存続期間が短い。ウィーン工房経営陣は、売上向上のため事業拡大を目指す企業的視点を有した一方、遠隔地での経営を軌道に乗せる能力が不足していた。

4.3.3.2. 外部企業との提携：製陶会社「ウィーン陶器」

生産領域や販売店舗の拡大は、下請会社や他の企業との提携にも支えられた。経営面に関わるウィーン工房後期の特徴の一つに、外部企業への生産・販売委託やデザイン提供を増やし、企業として広範かつ柔軟な事業ネットワークを形成したことが挙げられる。外部企業との提携は株式会社化した 1914 年以降に本格化し、1920 年代には早期から関係が深かったドイツに加え、スイスの会社とも関係を結んだ。しかし、他社との協働自体は早期に開始され、初期の協力企業は、モーザー、ホフマンのテキスタイルデザインを 1900 年頃から製品化していたバックハウゼン社（Backhausen & Söhne）³⁷⁰のようなウィーンの老舗企業や、ボヘミアのガラス会社といった国内の企業が中心であった。

1907 年頃の状況としては、ウィーンの W・バッハマン社（W. Bachmann）がすでに 1907 年の時点で金属及びアルパカ製の食器をウィーン工房の委託で製作しており、クリストフ・クレーター金属製品工場（Christoph Cloeter Blech- und Metallwarenfabrik）は、遅くとも 1908 年から鉄ブリキ（Eisenblech）製品を生産した。また、前述のバックハウゼン社がテキスタイル製品を、ボヘミアのレッツ・ヴィトヴェ社（Loetz Witwe）がガラス製品を製作した。個人の職人でも、ウィーンの家具職人ヨハン・ソウレク（Johan Soulek）、ヨハン・ニーダーモーザー（Johan Niedermoser）らがデザインを実行した³⁷¹。

この時期の最も重要な提携相手は、1907 年に販売契約を締結したウィーン陶器社であ

³⁶⁸ Noever, *Preis der Schönheit*, S. 251.

³⁶⁹ *Ebenda*, S. 223-225.

³⁷⁰ バックハウゼン社とウィーン工房の関係について、詳細は Angela Völker, *Die Stoffe der Wiener Werkstätte 1910-1932*, Wien 2004, S. 21-31 参照。

³⁷¹ Mattl, a. a. O., S. 17.

った。ウィーン工房は、1907 年開店のグラーベン通り 15 番店をはじめとする販売店、支店で同社の陶器を販売した。また、1908 年以降は、委託販売契約を結んだドイツ手工芸工房へ陶器製品を代理輸出した³⁷²。前述のように、ウィーン陶器社は、前年にホフマン、モーザーのクンストゲヴェルベシュレーでの同僚であったポヴォルニーとレフラーが設立したばかりの若い会社であり、提携はコラボレーションに近く、ウィーン工房のデザイン様式に影響を与えた。

ウィーン陶器社はウィーン工房との提携後、当初の地味で廉価な日用陶器に代わり装飾的な花瓶や置物を生産するようになった³⁷³。ウィーン陶器社の成功の端緒となった³⁷⁴これらの商品は、ウィーン工房の店舗で人気を集めた。特に四季を表現したプットー・シリーズは比較的高額だったにもかかわらず、1910 年から 1918 年の間に 70 個も注文された³⁷⁵。1907 年のグラーベン通りの販売店の写真に見られるように、ガラスの陳列棚に置かれた優美な小型の婦人像、小人の置物、花瓶、時計、さらに棚の上にも並ぶキューピットの置物と果物入れは、店内を華やかに演出した。ウィーン陶器社との提携は、ウィーン工房の洗練されたイメージの強化につながった。

ウィーン陶器社は、キャバレー・フレーダーマウスでは内装の特徴となる色鮮やかなタイル壁を製作し、ウィーン工房の新たな様式傾向を決定的なものとした。同社は自社製品の委託に加え、1910 年からウィーン工房の陶器の置物、花瓶、灰皿等の生産を請け負った³⁷⁶。

4.3.3.3. 「キャバレー・フレーダーマウス」(1907) : 新設部門への活力

1907 年 10 月、ウィーン 1 区ケルントナー通り 33 番に小劇場「キャバレー・フレーダーマウス」(Kabarett Fledermaus) が設立された。本論では先行研究の通例に従い「キャバレー」と表記するが、原語の「カバレット」は、飲食を提供する小劇場のニュアンスである。

1913 年まで存続したキャバレー・フレーダーマウスは、ウィーン工房が主導した初の大規模な総合芸術プロジェクトであった。プログラム第 1 号には、キャバレーの野心的な理想が以下のように記されている。

劇場兼キャバレー「フレーダーマウス」は、一見似たような既存の場と全く異

³⁷² Neiß, *a. a. O.*, S. 168-169.

³⁷³ Noever, *a.a.O.*, S. 150.

³⁷⁴ Schweiger, *a. a. O.*, S. 202.

³⁷⁵ Neiß, *a. a. O.*, S. 168.

³⁷⁶ Ebenda.

なる空間となる。独自の芸術観のもと、今ではほぼ失われてしまったキャバレー本来の観念が復活し、刷新され、大きく前進するのだ。これまでのように、活況をみせるにつれて誤解され、非芸術的な目的に奉仕するよう強いられることはない。³⁷⁷

キャバレー・フledermausはウィーン工房初期の代表作品として、テーブルや食器等のインテリアやグラフィック作品のデザインを取り上げられることが多いが、上記の宣言が示すように、ウィーン工房の総合芸術志向から発展した実験的な劇場であった。演劇学研究者バルバラ・レサークは、キャバレー・フledermausを1917年のダダイストたちの演劇、ならびに1920年代の未来派の舞台芸術の先駆と位置づけている³⁷⁸。

このキャバレーは、ウィーン・モデルネ特有の濃密な領域横断的交流の伝統を継承する文化サロンとして機能した。ここに集った美術・文学・音楽・舞台関係者の多様な顔ぶれから、設立の中心となったヴェルンドルファーとホフマンの幅広い人脈と芸術家同士の豊かな交際関係が浮かび上がる。演劇作品には、ウィーンの著名な文筆家ヘルマン・バル、ペーター・アルテンベルク (Peter Altenberg, 1859-1919)、エゴン・フリーデル (Egon Friedell, 1878-1948) らが作品を提供し³⁷⁹、俳優でもあったフリーデルは自ら批評家アルフレート・ポルガー (Alfred Polgar, 1873-1955) と共に寸劇〈ゲーテ〉 (Goete, 1908) を演じた。オーストリアの代表的舞踏家グレーテ・ヴィーゼンタール (Grete Wiesenthal, 1885-1970) はここで初舞台を踏み、一時アドルフ・ロースの妻であった女優リナ・ロース (Lina Loos, 1882-1950)、ウィーン・リート歌手のナーグル姉妹 (Schwester Nagl)、欧米諸都市で公演した姉妹舞踏団「バリソン姉妹」らのプログラムも上演された³⁸⁰。

キャバレーの考案者兼初代責任者 (Direktor) はヴェルンドルファーであり、ウィーン工房がウィーン陶器社をパートナーに建築、内装、印刷物、衣装デザインを全面的に手

³⁷⁷ 1. Programmheft des Kabarett Fledermaus, Wien 1907.

³⁷⁸ Barbara Lesák, Hundert Jahre Kabarett Fledermaus: Eine Kleinkunsthöhle im Kontext der europäischen Theateravantgarde im Frühen 20. Jahrhundert, in: Michael Buhrs u.a. (Hg.), *Kabarett Fledermaus 1907-1913: Ein Gesamtkunstwerk der Wiener Werkstätte: Literatur, Musik, Tanz*, Wien 2007, S. 13.

³⁷⁹ Ebenda. Egon Friedell, Geschichte der Fledermaus, in: *Die Wiener Werkstätte, Modernes Kunstgewerbe und sein Weg*, Neuaufl. nach der org.-Ausg. Wien 1929, München 1994, 頁記載無し。

³⁸⁰ キャバレー・フledermausに関する最新の研究は、2007～2008年にミュンヘンのヴィラ・ストック博物館、ウィーンのオーストリア劇場博物館にて開催された同キャバレーの初の本格的展覧会に際して刊行された Michael Buhrs u.a. (Hg.), *Kabarett Fledermaus 1907-1913: Ein Gesamtkunstwerk der Wiener Werkstätte: Literatur, Musik, Tanz*, Wien 2007. また、W・J・シュヴァイガーのウィーン工房研究の中でも、下記の箇所でキャバレーに関する詳細な情報がある: Schweiger, a.a.O., S. 138-151.

がけた。また、メンバー外のクリムト、エーミール・オルリクも協力した³⁸¹。

舞台、入り口近くのバー・ルーム (Barraum)、2人ないし4～5人掛けのテーブル席を配置した300人を収容可能な客席 (Zusachauerraum) は、ホフマンが設計した。舞台に面した客席は、華やかな装飾はないが高級感のある空間であった。1階部分の壁は大理石が使用され、柱の側面には細長い渦巻き文様の装飾が描かれた。バー・ルームは、四方の壁にポヴォルニーとレフラーのウィーン陶器社によるタイルが敷き詰められ、非常に明るい雰囲気であった。床の白黒の市松模様と対比的に、ルートヴィヒ・ヘヴェジが、「多彩そのもののように多彩で、ファンタジーのようにファンタスティックだ」³⁸²と評した壁には、メルヘンチックな花、小鳥、子ども等を描いた色鮮やかなタイルが7,000枚以上も使用された。1909年の『ドイツ芸術と装飾』誌に室内の白黒写真が掲載されているが、赤、青、緑、黄色、灰、白といった多彩なタイルが壁を彩る光景は、むしろ彩色のウィーン工房絵葉書74番、75番によく再現されている³⁸³。

アルパカ製カトラリーや皿類、及びテーブルや椅子等の家具類は、主にホフマンが1905年頃にデザインしたものが使用されたようである。カトラリーは、1905年のヴェルンドルファー夫妻のためのカトラリーセットと類似の簡潔なデザインである。こうした家具やカトラリーは、ほぼ初期の幾何学様式であるが、球体や円形といったデザイン要素が初期の簡潔な室内よりも装飾的な娯楽空間で洒脱な印象を与えている。

プログラム、案内状、ポスター類は、レフラー、チェシュカ、フランツ・デラヴィラ、及びモーリッツ・ユング、ルドルフ・カルヴァッハ、フリッツ・ツァイマー (Fritz Zeimer, 1886-1940) ら、クンストゲヴェルベシュレーのローラー、チェシュカ、ホフマンの生徒たちが創作した。チェシュカは主にプログラム表紙や枠外の装飾模様を描いた。レフラーは、チェシュカよりも中心的な立場で多数のプログラム用図版、ポスター、案内状封筒、メニュー表等を製作した。それらのデザインは、前節で述べたように、この時期のウィーン工房のグラフィックデザインに共通の傾向として、世紀転換期の平面芸術を継承し、さらに力強い輪郭線と強い色調を特徴とする様式性を有した。また、キャバレー・フレーダーマウスも絵葉書シリーズの題材となった。

以上のように、バー・ルームのタイルの壁や多色刷りの印刷物には、従来の作品にならぬ鮮やかな色彩と装飾性を強調したデザインが確認できる。また、ホフマンの簡潔なデザインも厳格さを減じている。キャバレー・フレーダーマウスの演劇史上の重要性は冒頭で述べた通りであるが、本章が主眼とするウィーン工房の1907年頃の様式変化の観点

³⁸¹ 1. Programmheft des Kabarett Fledermaus, Wien 1907.

³⁸² Ludwig Hevesi, *Altkunst – Neukunst*, Wien 1909, S. 242.

³⁸³ Buhrs, *a. a. O.*, S. 54-55 参照。

においては、以下の点が考察できる。すなわち、キャバレーという娯楽空間を舞台とする総合的なデザインプロジェクトは、前節までに見てきた主力デザイナーの変化、及び初期の幾何学様式から華麗な装飾的デザインへの移行の決定的な推進力となり、その成果を人々に明瞭に印象づけた。

また、キャバレーはウィーン工房の新たな製作領域の発展基盤となった。ウィーン陶器社との協働が成果を上げたことと並び、プログラム、ポスター類、キャバレーを描いた絵葉書の製作が、同年活動を開始したグラフィック部門の急速な成長につながった。グラフィック部門では、その後も絵葉書シリーズが数多く生産され、特に活躍したユングとカルヴァッハはユーモラスな動物物語や風刺画を描いたイラスト集（*Bilderbogen*）も創作した。この2人を含め、この領域は主にレフラーのクンストゲヴェルベシュレーの生徒たちの活躍の場となり、作品にゆるやかな様式的統一感を与えた。ココシュカも絵葉書シリーズに参加し、激しい表現主義の表現と対照的な、初期の代表作『夢見る少年』（*Die träumende Knaben*）に通じる穏やかな色調でクリスマスの題材やメルヘンチックな風景を描いている。リトグラフと散文による『夢見る少年』は1908年にウィーン工房から出版され、〈クンスト Schau〉展で展示された。

以上、1907年がウィーンの活動史上、極めて重要な転換点であったことが確認できる。デザイン面での華やかな装飾性への移行、事業面でのウィーン陶器社との提携、グラフィック生産の開始、市内での販売店開設といった相次ぐ展開は、会社の資金難克服のための経営戦略であった。こうした会社の転換期に完成したキャバレー・フレーターマウスは、ホフマンとヴェルンドルファーの元来の総合芸術志向の結実であると同時に、結果的に新メンバーの活躍、新たな生産部門の成長の起爆剤となり、会社の新たな経営方針を決定的にした。

しかし、以上の展開は近代的な経営合理化の試みではない。1907年の方針転換は、結局はウィーン工房を、数ある近代デザイン団体の中で突出した手工芸的生産の長期化と多様化に導くこととなる。徐々にアーツ・アンド・クラフツ運動の影響から脱し、独自の成長を遂げるウィーンのデザイン運動の姿が浮上する。

5. 「ウィーン工房」のブランド確立へ：帝都の美術工芸を担う

1908年にウィーン3区の特設会場で開催された展覧会〈クンストシャウ 1908〉(Kunstschau 1908, 1908年芸術祭)は、ハプスブルク君主国の近代芸術運動の成果を盛大に披露した、1900年代ウィーンにおける最大級の展覧会であった³⁸⁴。展覧会事務局は、1905年に分離派を脱退したグスタフ・クリムト、ヨーゼフ・ホフマン、コロマン・モーザー、アルフレート・ロラー、カール・モルをはじめとする「クリムト・グループ」(Klimt-Gruppe)が担った。

ウィーン工房もクンストシャウ 1908(以下、クンストシャウと略)に参加し、専用展示室にホフマン、チェシュカ、すでに脱退していたモーザーらの作品を展示した。ウィーン工房の装飾回帰はクンストシャウで決定的になり、宮廷都市のイメージと結びついた高級ブランド企業の地位を確立した。1912年にドイツ工作連盟の派生組織としてオーストリア工作連盟が結成されると、ウィーン工房関係者は工芸部門の主力となった。そして、ウィーン工房のブランド力が国家の工芸振興策に活かされることとなった。

5.1. ウィーン分離派の決裂(1905)：芸術様式と商業性をめぐる立場の相違

5.1.1. クリムト・グループの離脱

1897年に結成されたウィーン分離派(以下、分離派と略記)は、1900年頃にはウィーンの主要な芸術団体としての地位を確立した。分離派は、ウィーン市から貸与された土地に建てた分離派館を拠点に展示・出版活動を継続し、彼らの活動は芸術産業博物館の月刊誌『芸術と美術工芸』でも頻繁に取り上げられた。また、メンバーのミュルバッハが芸術産業博物館附属クンストゲヴェルベシュレーの校長となり、ホフマン、モーザー、ロラーと共に国家の工芸教育機関の中枢を担った。

しかし、1904年に芸術観や活動方針をめぐり内部対立が生じ、1905年に結成以来の中心的存在であったクリムト、ホフマン、モーザーらクリムト・グループが分離派を離脱した。第1章で明らかにした通り、そもそも分離派は、ウィーン造形芸術家協会内の「若手」と呼ばれた一派が組織の保守的な体質に反発したことから生まれた。「若手」は絵画、建築、彫刻という多分野の芸術家たちの集まりであり、明確な統一様式はもたず、芸術の近代化を目指した点で結びついていた。そのため、時を経るにつれて、メンバーの創作上の表現や、とりわけ経済活動への関与に対する姿勢の相違がグループの統率を困難にした。

1905年6月14日の『新自由新聞』掲載の6月13日付けの記事は、クリムト・グルー

³⁸⁴ クンストシャウに関する主要研究：Agness Husslein-Arco, Alfred Weidinger (Hg.), *Gustav Klimt und die Kunstschau 1908*, Wien/ München/ Berlin u.a. 2008.

プの脱退を以下のように報じている。

クリムト、ヴァーグナー、ホフマン、モル、モーザー、ローラー、ルクシュ、リスト、メツナー、ベルナツィックに加えて、今日、ヨーゼフ・M・アウヘンタラー、アドルフ・ベーム、フランツ・ヴィルヘルム・イエーガー、マックス・クルツヴァイル、エーミール・オルリクも後に続いた。分離派の脱退者リストはこれで終わらないだろう。さらなる脱退の申し出が、特に外国からあると予想される。脱退した者たちと芸術観を共有し、間違いなく帰国するであろう、クンストゲヴェルベシュレ前校長のフェリツィアン・フォン・ミュルバッハ、ダルムシュタットのオルブリヒの名が挙げられる³⁸⁵。

この記事に従うと、1905年に分離派を脱退したのは下記の18名である。

- ・ ヨーゼフ・アウヘンタラー
- ・ ヴィルヘルム・ベルナツィック
- ・ アドルフ・ベーム
- ・ アドルフ・ヘルツェル
- ・ ヨーゼフ・ホフマン
- ・ フランツ・W・イエーガー
- ・ グスタフ・クリムト
- ・ マックス・クルツヴァイル
- ・ ヴィルヘルム・リスト
- ・ リヒャルト・ルクシュ
- ・ ヨーゼフ・M・オルブリヒ
- ・ フランツ・メツナー
- ・ カール・モル
- ・ コロマン・モーザー
- ・ フェリツィアン・フォン・ミュルバッハ
- ・ エーミール・オルリク
- ・ アルフレート・ローラー
- ・ オットー・ヴァーグナー

³⁸⁵ Die Krise in der Secession, in: *Neue Freie Presse*, 14. Juni, 1905, S. 11.

上記のように、ウィーン工房、クンストゲヴェルベシュレー、元七人クラブの関係者ら、工芸、建築、グラフィクの領域に関心をもち、世紀転換期ウィーンの建築・デザインの改革に関わった者たちが一斉に分離派を去った。

5.1.2. 対立要因：ギャラリー・ミートケ、ウィーン工房への批判

1905年の決裂に関し、分離派の議事録等の公的な記録は残されておらず、関係者の声明やインタビューを掲載した当時の日刊紙が重要な史料とされている³⁸⁶。以下、日刊紙の分析に基づくホルスト＝ヘルベルト・コサッツの先行研究に拠り、クリムト・グループ脱退の経緯をまとめる。

分離派の内部対立には2つの側面があった。第一に、不和の根本には、様式芸術と総合的な空間芸術に関心を抱くクリムト・グループと、ヨーゼフ・エンゲルハート、フェルディナンド・アンドリら自然主義の絵画派の反目があった。最初の対立は、1904年のセントルイスの展覧会への出展計画に際して生じた。1905年6月11日の『新ウィーン日報』（*Neues Wiener Tagblatt*）の記事によると、ハーゲン同盟がメンバーの作品を幅広くアメリカ合衆国に紹介しようと努めたのに対し、クリムト・グループを中心とする分離派の事務局は、割り当てられた部屋にクリムトの絵画のみ展示する計画を立てた。しかし、1901年頃からクリムトの挑発的なウィーン大学絵画に対する世間的な悪評や、それと関わりクリムトの造形美術アカデミー教授への就任が否決されたことで、分離派との関係に緊張が生じていた文化教育省³⁸⁷がクリムト作品のみの展示に反対し、分離派の出展自体を禁じた³⁸⁸。展示計画は事務局の独断であったため、当然のことながらセントルイス展への参加中止は、計画に関与していなかったエンゲルハート・グループに不快感を与えた。

第二に、室内装飾や工芸を包有する空間芸術派が商業性と結びつきやすかった点で、絵画派の反発を招いた。エンゲルハート・グループが問題視したのは、カール・モルとウィーンの画廊「ギャラリー・ミートケ」（*Galerie Miethke*）との関係、及びホフマン、モーザーによるウィーン工房の生産・販売活動であった。

クリムト、エンゲルハートと並ぶ分離派創設の中心人物であった画家のモルは、分離

³⁸⁶ Horst-Herbert Kossatz, *Der Austritt der Klimt-Gruppe: Eine Pressenachschau*, in: *Alte und Moderne Kunst*, Jg. 20, H. 141, S. 23.

³⁸⁷ クリムトのウィーン大学絵画〈哲学〉、〈医学〉、〈法学〉をめぐる論争と、近代芸術を庇護した文化教育省の分離派に対する態度の変化については、ショースキー、前掲書、291～316 ページ参照。

³⁸⁸ *Neues Wiener Tagblatt*, 11. Juni 1905, S. 13, zit. nach: Ebenda.

派を外国と結びつけることに熱心であった。彼は芸術産業博物館理事会、文化教育省設置の芸術評議会、近代ギャラリー事務局を兼任し、クリムトと共に分離派代表としてドイツ芸術家連盟（Deutscher Künstlerbund）にも出席した。

1904年、モルはギャラリー・ミートケの芸術責任者となった。1861年にヒューゴ・O・ミートケ（Hugo Othmar Miethke, 1834-1918）によって設立されたギャラリーは、ウィーン1区ドロテア通り11番ナコ宮殿（Palais Nako）に店舗を構えるウィーン絵画専門の有力画廊であった。長らくルドルフ・フォン・アルト、マカルトら多くの大家の作品を扱っていたが、1904年にクリムトの友人であったパウル・バッハー（Paul Bacher）が画廊を買収し、モルが芸術責任者になると、分離派や外国の近代絵画、ウィーン工房作品を中心に扱うようになった。また、モーザーがギャラリーの内装を改装し、ホフマンがグラーベン通りの支店を設計するなど、クリムト・グループとギャラリーは親しい関係となった³⁸⁹。

さらにモルは、分離派の作品が分離派館以外でも展示されるよう提案した。つまり彼は、ギャラリー・ミートケでも分離派作品を展示できるよう意図したといえる。しかし、このことは分離派内で、モルが自身の仲間であるクリムト・グループを優遇し、かつ、自身が勤めるギャラリーに利益を誘導しているとの非難を招く原因となった。

エンゲルハートやアンドリは、モルが分離派とギャラリーでの個人的な仕事を混同している点に加え、ギャラリー・ミートケが芸術を商業化し、分離派を変質させようとしている点を批判した。彼らは、ホフマンとモーザーのウィーン工房も分離派を商業化させるものであり、2人が分離派を個人的利害のために利用していると思なした。そうしてエンゲルハート・グループは、分離派は商業活動から手を引くべきだと主張した。彼らの主張の背後には、分離派の活動全体で絵画よりも建築・工芸領域の比重が高くなることに対する不満もあった。

5.1.3. 妥協案の頓挫とクリムト・グループの声明

1904年秋、分離派の委員会（Ausschuß）が選挙によって交替した。ミュルバッハを代表に、ベーム、リスト、モル、モーザー、及びオットー・フリードリヒ、ルドルフ・イエットマーから成るクリムト・グループ中心の委員会が、ルドルフ・バハーを代表とする、エンゲルハート、レオポルト・パウアー、フランツ・ホーエンベルガー、アントン・ノヴァク、オトマー・シュミコヴィツ、フェルディナント・シュムッツァーから成る委員会へと変わった。ウィーン市から貸与されていた分離派館の土地の返却期限が迫り、

³⁸⁹ Schweiger, *a.a.O.*, S. 249.

分離派のイメージ悪化により市当局とのやり取りの中で不利益を被ることを懸念したクリムト・グループは、委員会交代後にエンゲルハート・グループとの関係改善を試みた。モルらは、分離派を2つのグループに分け、交互に独立した展覧会を実施する妥協案を提案した。しかし、この案は合意に至らず、最終的に1905年6月上旬、前述の19名が分離派を離脱した³⁹⁰。

クリムト・グループは、1905年6月18日の『新ウィーン日報』、『新自由新聞』、『労働者新聞』(Arbeiter Zeitung)に声明を発表し、脱退理由を以下のように説明した。

下記の署名者たちは、人々の様々な見解が急激に変化していくのを目前に、芸術家の活動は一時的な展覧会の開催に限られるべきではなく、むしろ芸術家は近代生活(das moderne Leben)の表現に影響力をもつべきだと考える。すなわち、芸術家はあらゆる機会を用いて芸術的生活(Kunstleben)を最も広い意味で拡張し、自らの活動を通じて、芸術によって豊かになる人生ほど豊かな人生はなく、芸術に余地を与えない人生ほど貧しい人生はない、と国民の幅広い層を説得する義務がある。我々の努力が同盟の多数派から反対や誤解を受けたこと、彼らの多くが同盟の狭い枠組みの中で何も試みなかったこと、そして何より、我々の同僚の大半が我々の真剣な計画を信頼せず、その実現に好意的でなかったことから、脱退はやむを得ないと判断するに至った。この決定に先立つ不和は遺憾ながら不可避な出来事だったと思われるが、この件に関する余分な説明は差し控える。

ヨーゼフ・アウヘンタラー、ヴィルヘルム・ベルナツィック、アドルフ・ベーム、アドルフ・ヘルツェル、ヨーゼフ・ホフマン、フランツ・W・イエーガー、グスタフ・クリムト、マックス・クルツヴァイル、ヴィルヘルム・リスト、リヒャルト・ルクシュ、フランツ・メッツナー、カール・モル、コロマン・モーザー、エーミール・オルリク、アルフレート・ローラー、オットー・ヴァーグナー³⁹¹

ここで主張されている「芸術的生活の拡張」が、分離派結成当初からの理想であった総合芸術の精神に通底するのは明らかであるが、その主眼は微妙に変化している。すなわち、芸術の諸領域の垣根を超えた統一的な美的空間の形成という意味合いの観念が、生活の芸術化という芸術家の行為をより強く意味するものとなった。こうしたクリム

³⁹⁰ Kossatz, a.a.O., S. 23-26.

³⁹¹ Neue Freie Presse, 18. Juni 1905, S. 11.

ト・グループの新たな意味合いを帯びた総合芸術志向は、1908年のクンストシャウの開催に結実した。

5.2. 〈クンストシャウ 1908〉にみる「総合芸術」の新たな展開

5.2.1. 展覧会の構想

フランツ・ヨーゼフ皇帝の即位 60 周年にあたる 1908 年、クリムト・グループは公的な記念式典とは別に、独自の展覧会として〈クンストシャウ 1908〉（以下、クンストシャウと略記）を開催した。展覧会の芸術責任者はクリムトが務めた。会期は 6 月 1 日から 11 月 16 日まで続き、彼らが理想とした総合芸術と様式芸術の記念碑的展覧会となった。

クンストシャウは、クリムト・グループの念願のグループ展であった。1900 年代中頃、グループ周辺ではウィーン工房を中心に、1905 年頃に受注したストックレー邸（1906-1911）建設、及び初会合直前に完成したキャバレー・フレーダーマウス（1907）という 2 つの重要な成果が重ねられていた。ブリュッセルのストックレー邸は、完成までに 4 年の歳月をかけたホフマンとウィーン工房の華麗な代表作である。依頼主であるベルギー人の実業家アドルフ・ストックレー（Adolphe Stoclet）の無制限の資金により、内部には贅を凝らした理想の美的空間が実現した。クリムトも内装に参加し、食堂のフリースを製作した。ストックレー邸は当初、ウィーンのホーエ・ヴァルテのヴィラとして建設される予定であったが、ストックレーが父親の急逝のため急遽ベルギーに帰国したためブリュッセルにて実現した。建物と内装については、本章 4 節で後述する。

しかし、こうした邸宅や劇場は限られた層を対象としたプロジェクトであり、広範な層に向けた本格的な展覧会は未開催であった。この時期、すでにミュンヘンやダルムシュタットでは、屋外会場を用いた工芸と建築の包括的な展覧会が新たな流行となりつつあった³⁹²。クリムト・グループは、最新の総合的展覧会の実施においてドイツの芸術家団体に先行されている状況であった。

ウィーンの遅れの理由として、当時ウィーンでは何らかの芸術団体に所属していない限り、既存の美術展に出展することはほぼ不可能であった³⁹³ことが挙げられる。そのため、1905 年に分離派を離脱したクリムト・グループの芸術家たちは、分離派展は無論のこと、その他の展覧会にも参加できなかった。したがって、個々人はクンストゲヴェル

³⁹² Alfred Weidinger, »... Billig wie die Möglichkeit« Dokumentarisches zur Entstehung der Kunstschau, in: Agnes Husslein-Arco, Alfred Weidinger (Hg.), *Gustav Klimt und die Kunstschau 1908*, Wien (u.a.) 2008, S. 14.

³⁹³ Sabine Plakolm-Försthuber, *Künstlerinnen in Österreich 1897-1938: Malerei, Plastik, Architektur*, Wien 1994, S. 63.

ベシューレやウィーン工房を拠点に精力的に活動する一方、グループ単位の行動は困難であった。クリムトはクンストシャウの開会式辞で、展覧会の実現までに長い時間がかかったことを認めている。

我々は4年もの間、活動の成果を展覧会にて披露する機会を失っていました。周知のように、我々は展覧会が芸術家と一般の人々を結びつける理想のかたちだと認識しているわけではなく、こうした目的のためにはより大きく、より公的な芸術の仕事の方が望ましいでしょう。しかしながら、公共の営みは経済的・政治的状況に大きく左右されるものであり、展覧会は我々に唯一残された手段です。この度、我々が展覧会なき日々を無為に過ごしたわけではなく、むしろ展覧会準備に追われなかったことで、理想の実現にむけ一層熱心に励むことができた成果を皆さんにお見せできることになり、多くの公的、個人的ご支援に深く感謝する次第です。³⁹⁴

クリムトらはドイツに先行された総合的展覧会をウィーンでも実施すると共に、世紀転換期以来のウィーンの芸術刷新運動の成果を披露することを目的とした。1908年3月10日、クリムトはニーダーエスタライヒ大公国地方議会に宛てた書類に以下のように記している。

1908年のウィーンのクンストシャウでは、絵画・彫刻部門は全体の一部に過ぎず、大部分は建築と、いわゆる「美術工芸」(Kunstgewerbe)、「工芸的芸術」(gewerbeliche Kunst)、「手工芸」(Kunsthandwerk)と呼ばれる作品の展示となる予定です。なぜなら、この展覧会の趣旨は、真に近代的な芸術が全ての公共と個人の生活領域に浸透していることを証明することであるからです³⁹⁵。

ここでクリムトは、芸術の全生活領域への浸透という、1905年の分離派脱退後の声明での「芸術的生活の拡張」の主張を繰り返している。この観点から、人々の生活に特に関わりが深い、工芸領域の展示に重点を置く展覧会が構想されたのだった。

³⁹⁴ Gustav Klimts Rede bei der Eröffnung der Ausstellung, in: *Katalog der Kunstschau 1908*, Wien 1908, S. 2-3. (以下、Klimts Rede, 1908 と略記)

³⁹⁵ Schreiben Gustav Klimts an den Landesausschuß des Erzherzogtums Österreichs unter der Enns. Eingereicht am 10. März 1908 (GZ: 76, Reg. Z. XXVIII/433), zit. nach: Weidinger, a. a. O., S. 14.

5.2.2. 公的支援の獲得

1907年10月30日の初会合には、1905年の分離派脱退組であるクリムト、ホフマン、モーザー、ローラー、リスト、モル、ベームに加え、ベルトルト・レフラー、エドゥアルト・ヴィマー＝ヴィスグリル、オットー・プルツチャー (Otto Prutscher, 1880-1949)、アントン・クリング (Anton Kling, 1881-1963)、オットー・シェーンタール (Otto Schöenthal, 1878-1961)、ヴィルヘルム・シュミット (Wilhelm Schmidt, 1880-1928) が参加した³⁹⁶。プルツチャーはホフマンの元生徒であり、ウィーン工房中期に活躍したメンバーである。彼は1905年頃からウィーン工房の仕事を始め、1907年当時は、初期のホフマン風の直線的なグラス・テキスタイル・アクセサリー類のデザインが多数製品化されていた³⁹⁷。1909年にはクンストゲヴェルベシュレ教官となり、商業建築や戦間期の市営住宅建築を手がけた優れた建築家でもあった。クリングは画家、シェーンタールとシュミットは建築家であった。以上の13名に、美術教育家フランツ・チゼック、著名なカリグラファーであったルドルフ・フォン・ラリッシュ (Rudolf von Larisch, 1856-1934) が加わった計15名が、クンストシャウ事務局を構成した³⁹⁸。

10月30日の会合では、クリムトを委員長に、総合的なオーストリア芸術の展覧会のための組織委員会を設立することが決定された。11月2日に正式な準備委員会が発足し、会場、予算、助成申請について協議された。議事録によると、資金は商工会議所 (Handels- und Gewerbekammer)、国家拡張基金 (Staatserweiterungsfond)、及び具体名は挙げられていない担保基金 (Garantiefonds) からの調達が期待され、著名芸術家や帝国教授 (k.k. Professor) の肩書きをもつメンバーが要請することとなった。予算委員会にはエミーリエ・フレーゲの父のヘルマン・フレーゲ (Hermann Flöge)、画家ハンス・ベーラー (Hans Böhler)、ヴォルフガング・バッハホーフエン・エヒト男爵 (Wolfgang Freiherr von Bachhofen-Echt) が入り、ギャラリー・ミートケ、ウィーン工房、及び数人の企業家が協賛企業、協賛者となった³⁹⁹。

11月4日の2度目の委員会では、展覧会名と事務的な問題が協議された。また、出展者をオーストリア人のみとすることが決定された。分離派の元国外通信員であり、委員たちと親交が深かったチャールズ・R・マッキントッシュ、ヤン・トーロップ、フェル

³⁹⁶ Weidinger, a. a. O., S. 14.

³⁹⁷ ウィーン工房入りした年は不明であるが、1905年にホフマンとモーザーが協力していたバックハウゼン社にテキスタイルデザイン〈シャンティ〉(Chantilly)を提供し、また、オーストリア国立応用芸術博物館蔵ウィーン工房アーカイヴには1907年製の革製品やペンダント等の写真が残るため、1905年頃からの参加であったと推測される。

³⁹⁸ *Katalog der Kunstschau 1908*, Wien 1908, S. 7. (以下、*Katalog der Kunstschau 1908* と略記)

³⁹⁹ Weidinger, a. a. O., S. 15.

ディナンド・ホドラー、ゲオルグ・ミンネら外国の芸術家は、十分な準備時間が取れそうにないため翌年の「国際クンスト Schau」(Internationale Kunstschau)⁴⁰⁰に招待することとなった⁴⁰¹。

1908 年 1 月、内務省 (k.k. Ministerium für Innern) より、「祝賀年におけるオーストリア芸術展の準備委員会 (委員長クリムト) に、(略) ロトリンガー通りのウィーン市都市拡張基金の敷地を 1908 年 9 月 30 日まで展覧会場設置のため貸与する」⁴⁰²許可が降りた。ウィーン 3 区のこの土地は、本来は「歌手の家協会」(Sängerhaus-Verein) の建物の建設予定地であったが、クリムトが内務省役人に大臣への口添えを依頼し、歌手の家協会の着工前まで土地を借りられることになった⁴⁰³。また、事務局は文化教育省、ニーダーエスタライヒ大公国地方議会、ウィーン市からの助成獲得に成功した⁴⁰⁴。

5.2.3. 希薄な政治性

前述のように、1908 年は皇帝即位 60 周年の祝賀年であった。クンスト Schau 事務局が会場と資金面で公的支援を得る上で、クンスト Schau が内務省からの通知に書かれたように、「祝賀年におけるオーストリア芸術展」と認識された点は有利に働いただろう。6 月 1 日の会期初日から 2 週間も経たない 6 月 12 日に、市内で大規模な即位周年祝賀パレードが開催された点も、クンスト Schau が一連の祝賀行事と連携した国家的な展覧会であった印象を与える。

しかし、実際のクンスト Schau は極めて政治性が希薄な展覧会であった。展覧会はクンスト Schau、すなわち芸術祭という中立的な名称であり、皇帝に関連する展示室は設置されなかった。クリムトの開会式辞においても、皇帝への言及は皆無であった。これは、ヨーゼフ・ウルバンとハインリヒ・レフラーを中心とするハーゲン同盟が〈皇帝祝賀展〉(Kaiser Huldigungs-Ausstellung) を開催し、ウルバン個人も祝賀パレードの総責任者として祝賀行事に深く関与したのとは対比的である。

クンスト Schau 事務局のメンバー個々人は、祝賀関連の仕事に携わっていた。ホフマンは、プラーター地区で開催予定であった〈皇帝記念博覧会〉(Kaiser-Jubiläums-Ausstellung)

⁴⁰⁰ イギリス、ドイツ、フランス、オランダ、スイス、イタリア、デンマークからの外国作品を中心とした〈国際クンスト Schau〉は、1909 年に同じ会場で開催された。クリムトが総責任者となり、展覧会事務局は 1908 年とほぼ同様のメンバーであった (*Katalog der Internationalen Kunstschau Wien 1909*, Wien 1909, S. 4.)。

⁴⁰¹ Weidinger, a.a.O., S. 15.

⁴⁰² Antwortschreiben, in: Allgemeines Verwaltungsarchiv Wien, k.k. Ministerium des Inneren, Wien: 11. Januar 1908, zit. nach: Ebenda, S. 17.

⁴⁰³ Weidinger, a.a.O., S. 16-17.

⁴⁰⁴ *Katalog der Kunstschau 1908*, S. 6.

のオーストリア工芸館を設計した。この記念博覧会の計画は 1906 年に立ち上がり、ニーダーエスタライヒ産業組合 (der Niederösterreichische Gewerbeverein) が主催者となり 1908 年秋期に開催されるはずであったが、1908 年 7 月にプラハでの産業博覧会との同時開催を避けるため、技術産業博物館を設立する案に変更された。しかし、皇帝からの財政緊縮要請によりこの案も白紙となり、最終的に祝賀行列のみ実施されることとなった⁴⁰⁵。レフラーは、キャバレー・フレーダーマウスでも登用した教え子のオスカー・ココシュカやヨゼフ・ディヴェーキー (Josef von Divéky, 1887-1951) と共に祝賀パレード第 13 グループ「ヨーゼフ 2 世時代」の衣装をデザインした⁴⁰⁶。

だが、こうした個人的活動と異なり、クンストシャウ自体は帝都の盛大な祝祭と距離を置いた。ここには、展覧会の意義を芸術にのみ帰するクリムトの明確な意図があった。彼は開会式辞の中で、展覧会の目的を以下のように述べている。

我々は団体、協会、同盟ではなく、本展のために集まり、共通の考えを持った者です。その考えとは、芸術家が人々の生活のためにできることに無意味なことなどないということ、モリスの言葉を用いるなら、「最も目立たないものでも完璧に仕上げればこの地上に美が増える。そして芸術家の意思が生活に浸透してゆくためには、文化の進歩が不可欠だ」という考えです。また、本展は我々の芸術の決定版を見せるものではありません。むしろオーストリアにおける芸術の追求を展望し、今日の帝国 (Reich) の文化状況について報告するものです。⁴⁰⁷

ここで述べられたクリムトらの理想は、1905 年の分離派離脱後の声明と同じ、芸術家による人々の生活の美化を意味する「総合芸術」の実現であった。前述のように、分離派結成時の観念から微妙に変化した総合芸術の観念は、政治的意味合いも喪失していた。総合芸術は、世紀転換期には多民族統合の象徴としての役割をも期待されたが、1908 年には、そもそもクリムト・グループと政府の関係が良好ではなかった。クリムト個人は 1905 年に多くの非難を浴びた大学絵画の制作を中止し、分離派を擁護した文化教育大臣ハルテルも同年退陣したという状況であった。

そうして、芸術を通じてオーストリアの再生を図った政府との結びつきを失い、ウィ

⁴⁰⁵ Markus Kristan, Das Projekt für eine Kaiser-Jubiläums-Ausstellung Wien 1908, in: Husslein-Arco, Weidinger, *a.a.O.*, S. 23-26.

⁴⁰⁶ Hans Bisanz, Der Kaiserjubiläums-Huldigungsfestzug 1908, in: Husslein-Arco, Weidinger, *a.a.O.*, S. 33-34.

⁴⁰⁷ Klimts Rede, 1908, S. 3-4.

ーン工房やクンストゲヴェルベシュエが主要な活動の場となっていた状況で、かつてウィーンの芸術刷新運動の担い手であったクリムト・グループの性格は変化した。すなわち、彼らは急進的な芸術の変革者から、総合芸術の精神に基づく美的生活のデザイナーとしての性格を強めた。つまり、1905年の声明やクンストシャウの開会式辞が明らかにするように、総合芸術を日常生活において実践することに力点が置かれるようになったのである。文化史家カール・E・ショースキーは、この変化を社会参加に挫折したクリムトらの美の世界への逃避と見なしている⁴⁰⁸が、この点については次節で検討する。

クリムトは式辞で、「オーストリアにおける美の追究」、「帝国の文化状況」という国家に関わる言葉を用いているが、国家元首であるフランツ・ヨーゼフ皇帝の在位 60 周年には一切触れていない。また、彼は式辞の後半で以下のように述べ、団体や派閥とは無関係の芸術家の本質的な個人性を強調した。

本展のために数週間にわたり共に活動してきた仲間たちは、開会を迎えた今、互いに別れを告げ各々の道を行います。しかし我々は、またいつの日か別の目的のための、全く違う集まりの中で再会するでしょう。⁴⁰⁹

このように、クンストシャウはクリムト・グループの集大成であると共に、さらなる飛躍への通過点と位置づけられた。ここでは、民族性や政治性は全くの範疇外である。むしろ、多民族帝国の歴史と伝統を絢爛に可視化したのは、歴史の部と民族 (ethnisch) の 2 部構成で計 12,000 人が参加した祝賀パレードであった⁴¹⁰。前者では 19 のグループが過去の風俗を再現し、後者ではシレジア (現ポーランド南西部からチェコ北東部)、ガリツィア (現ポーランド領)、ブコヴィナ (現ルーマニア領)、ダルマチア (現クロアチア領) の農民や少数民族が伝統衣装で行進した [図 1]。

しかし、このパレードも国威掲揚につながるものではなかった。歴史の部では、同時代の民族運動を刺激する可能性のあるヨーゼフ 2 世の 1848 年以降の治世や、現皇帝に関わる出来事の再現は巧妙に避けられ、現代と切り離された無害な歴史劇として演出された。脱政治化された伝統の表現は、パレードを題材としたウィーン工房絵葉書シリーズにも見て取れる。ヨーゼフ 2 世時代の衣装デザインを担当したレフラーによる絵葉書は、同じくヨーゼフ 2 世の治世を牧歌的なメルヘン調の絵柄で描いたものである。

民族の部は、『新自由新聞』の記事で、以下のように賞賛された。

⁴⁰⁸ ショースキー、前掲書、327～339 ページ。

⁴⁰⁹ Ebenda, S. 4.

⁴¹⁰ Bisanz, a.a.O., S. 27-39.

これらは単なる民族集団ではなく、これこそオーストリア、すなわち人々が思う以上に強固に連帯し、全ての民族的、文化的差異を受容する多様な国民の混合体である。⁴¹¹

しかし実際には、非ドイツ系の二大民族集団であるチェコとハンガリーは行列に参加しておらず、現実の民族問題は覆い隠された。したがって、歴史の部、民族の部における芸術と国家表現の和合は、政治性が欠如していたために可能であった。クンストシャウの非政治性はもとより、当時のウィーンで芸術と政治が本質的に乖離していた実態が認められる。

5.2.4. ウィーン工房展示室に現れた商業的要素

世紀末ウィーン文化を論じたカール・E・ショースキーは、クリムトがウィーン大学絵画をめぐる論争の後、公人としての芸術家であることをやめ私的な世界に隠遁し、クンストシャウは、クリムトと彼の仲間たちが美的に訓練された狭いエリート層を対象に彼らのビジョンを披露したものであったと述べている⁴¹²。しかし、前節で確認した展覧会の非政治性は、ショースキーが指摘する現実からの逃避を必ずしも意味しないと推測される。なぜなら、以下で論じるように、クンストシャウにはむしろ商業性という世俗的な要素が見受けられるためである。この点と最も深く関わったウィーン工房の展示を検証する前に、クンストシャウ会場の概要とクリムトの展示について述べる。

5.2.4.1. 展覧会の会場構成

クンストシャウは、庭園部分を含め約 6,000 平方メートルの敷地で大規模に開催された⁴¹³。展覧会カタログによると、会場は屋外を含む下記の 54 室で構成された [図 2]。

第 1 展示室：入口広間

第 2 展示室：廊下

第 3 展示室：児童芸術

第 4・5 展示室：小さなコンクリートの中庭 (Kleiner Betonhof)

第 6・7 展示室：フランツ・メッツナー教授

⁴¹¹ Die Nationalitäten Gruppe, in: *Neue Freie Presse*, 13. Juni 1908, S. 3.

⁴¹² ショースキー、前掲書、332～334 ページ。

⁴¹³ Weidinger, a. a. O., S. 17.

第 8・9 展示室：小さな中庭
第 10 展示室：ポスター芸術
第 11 展示室：カール・モル
第 12・13 展示室：一般絵画 (Allgemeine Malerei)
第 14・15 展示室：装飾絵画 (Dekorative Malerei)
第 16 展示室：教会芸術
第 17 展示室：墓石
第 18・19・20 展示室：舞台芸術
第 21・23 展示室：グラフィック
第 22 展示室：グスタフ・クリムト
第 24 展示室：一般建築 (Allgemeine Architektur)
第 25 展示室：ウィーン・モザイク工房 (Wiener Mosaik Werkstatt)
第 26 展示室：一般美術工芸 (Allgemeine Kunstgewerbe)
第 27 展示室：オットー・プルッチャー教授
第 28 展示室：応接間
第 29 展示室：子どものための芸術
第 30・32 展示室：コーヒーハウス・テラス
第 31 展示室：陶製の噴水装置
第 33 展示室：ツーロフ [画家フランツ・フォン・ツーロフ (Franz von Zülow, 1883-1863) :
引用者注] によるインテリア
第 34 展示室：庭園正面玄関
第 35 展示室：庭園
第 36 展示室：庭園舞台
第 37・37 a 展示室：庭園
第 38 展示室：応接間
第 39 展示室：音楽室
第 40 展示室：廊下
第 41-48 展示室：小さな別荘
第 41 展示室：遊歩廊 (Loggia)
第 42 展示室：ホール
第 43 展示室：食堂
第 44 展示室：喫煙室
第 45 展示室：サロン

第 46 展示室：寝室

第 47 展示室：子供部屋

第 48 展示室：小庭園

第 49 展示室：朝食部屋

第 50 展示室：ウィーン工房

第 51 展示室：一般美術工芸

第 52 展示室：中庭

第 53 展示室：廊下

第 54 展示室：大中庭⁴¹⁴

このように、展覧会は絵画、彫刻、建築、工芸、ポスター、舞台美術、教会美術、庭園美術、児童美術を網羅した。出展人数は諸説あるが、公式カタログには 135 名の芸術家名が記載されている⁴¹⁵。

ホフマンが設計したメイン・パヴィリオンは、バロックの離宮風の建物であり、簡素な壁に建築、絵画、彫刻の 3 体の寓意彫刻が設置された [図 3]。新古典主義の典雅な外観は、1898 年に完成した分離派館とは対象的であった。分離派館が清新な立体的急進主義の建築であったのに対し、メイン・パヴィリオンは会場を支配した審美的な様式芸術の世界を象徴した。領域を問わずほぼ全ての展示室で展示されたのは、動植物をモチーフとした装飾や、複雑な抽象模様を用いた作品であった。絵画部門の印象派や象徴主義の作品、ならびに装飾絵画とグラフィックの両部門で展示されたオスカー・ココシュカの表現主義的作品が、数少ない例外であった。

5.2.4.2. クリムトの作品販売意欲

クリムト・グループの代表格として単独展示を行ったのは、メッツナー（第 6・7 展示室）、モル（同 11）、クリムト（同 22）、プルツチャー（同 27）、ウィーン工房（同 50）であった。2 部屋で単独展示を行ったフランツ・メッツナーは、建築家との協働で活躍したクリムト・グループを代表する彫刻家である。ストックレー邸の尖塔の彫像も彼の

⁴¹⁴ *Katalog der Kunstschau Wien 1908*, Wien 1908 綴じ込み会場見取り図。なお、クンスト Schau 公式カタログは会期途中に発行され、それまでは仮カタログ (*Provisorischer Katalog der Kunstschau Wien 1908*) が発行されていた。仮カタログには、クリムトが開会で述べた式辞が掲載されていない。

⁴¹⁵ 芸術家、職人、企業を含む範囲の違いと推測されるが、シュヴァイガー研究では 179 名 (Schweiger, *a.a.O.*, S. 80.)、フスライン＝アルコ、ヴァイディンガー研究の巻末には 215 の芸術家と企業名が記されている (Husslein-Arco, Weidinger, *a.a.O.*, S. 527-544)。

デザインであった。彼は当時中央ヨーロッパで最も影響力のある彫刻家のひとりであり、内的緊張と深い精神性を帯びたデフォルメを特徴とした⁴¹⁶。

これらの単独展示室の中でとりわけ注目されたのは、「クリムト・ホール」(Klimts-Saal)と呼ばれたクリムトの展示室、及びウィーン工房展示室であった。前者はモーザーが設計し、展覧会場左翼の中央に位置する全長 17 メートル、幅 7 メートル、高さ約 5 メートルの広々とした一室であった。出展作品に合わせ、正方形がライトモチーフとなった簡素な壁面には、現在傑作として知られるクリムトの絵画 16 点が十分な間隔を開けて陳列された。陶酔する男女が金色の耽美的な装飾に包まれた代表作〈接吻〉(1908 年)は、この時に初公開されたものである。その他、官能的な女性たちが金箔と鮮やかな色彩で描かれた〈ダナエ〉(1907/1908)と〈ウミヘビ II〉(1904)、寓意的な〈3 世代〉(1905)、写実的な人物と平面模様と化した衣装と背景が一体化した肖像画〈アデーレ・ブロッホ＝パウアーの肖像〉(1907)、奥行きを放棄した極端な装飾的風景画の〈ひまわりの咲く庭師の庭〉(1908)、〈バラ〉(1904)等が展示された。ウィーンの様式芸術の頂点を極めたクリムトの壮麗な絵画は、クンストシャウのクライマックスであった。

分離派特有の余白を生かした静謐なクリムト・ホールは、隣室の教会美術部門とのつながりから鑑賞者に宗教性すら感じさせた。『ドイツ芸術と装飾』のルートヴィヒ・ヘヴェジによる展覧会批評には、以下のように記されている。

これらの絵には神秘的な変容が描かれている。教會的要素はどこにもないのだが、この軽い陶酔感はほとんど宗教的である。⁴¹⁷

ヘヴェジが用いた「変容 (Verklärung)」という語は、キリストの変容、及びそこから派生して理想化、美化を意味する語であり、クリムト作品の神秘性を伝えている。こうした展示だけに着目すると、1908 年までにクリムトが「美的抽象と社会的諦念の世界へ」⁴¹⁸と進み、「ウィーンの上流階級の脆弱な美的退却を行った」⁴¹⁹と述べるショースキーの考察と符合する。

しかし、他方でクリムトと彼の仲間たちは、現実社会に無関心な芸術至上主義者ではない一面を見せている。クリムトは展覧会の計画段階から、分離派脱退によりウィーン

⁴¹⁶ Jan Mohr, Franz Metzner und Die Kunstschau 1908, in: Husslein-Arco, Weidinger, *a.a.O.*, S. 94-121.

⁴¹⁷ Lux, J. A., Kunstschau Wien 1908, in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, Bd. XXIII, 1908/1909, S. 44.

⁴¹⁸ ショースキー、前掲書、338 ページ。

⁴¹⁹ 同書、338～339 ページ。

美術界での活動範囲が著しく狭まったグループのメンバーに、展示と販売の双方の機会を与えることを意図していた⁴²⁰。クンストシャウの展示作品は購入可能であり、公式カタログでは作品目録の前に作品の購入方法が明記された。

作品販売について：

作品の価格は事務局に照会してください。販売に関しては、全て「クンストシャウ」事務員のノルベアト・ヴィーンが対応します。購入価格の3分の1は購入決定時に支払い、残額は会期終了までにお支払いください。購入作品は会期終了後、購入者の送料負担により発送されます。万一の場合、当方では責任を負いかねます。⁴²¹

そもそもギャラリー・ミートケ、ウィーン工房での活動が商業的であるとの批判が、クリムト・グループが分離派を脱退する理由となった点に注目すべきである。祝賀年の展覧会であったにもかかわらず政治性が希薄であり、さらに会場が極めて審美的な雰囲気であったにせよ、それをクリムト・グループの社会性の喪失と結論付けるべきではない。むしろ、生活への芸術の浸透という観念が芸術を世俗化し、商業性に接近させている気配が濃厚である。次項で述べるように、特にウィーン工房展示室は、前年の経営方針の変化を反映する華やかな空間であった。それは、芸術家たちの現実逃避どころか、実地的な企業活動に資するものであった。

5.2.4.3. ウィーン工房展示室

ホフマンの率いるウィーン工房は、クリムトと並ぶ展覧会の核であった。ホフマンをはじめ、ウィーン工房関係者は展覧会事務局で運営にも携わった。また、彼らの多くは、ポスター（第10展示室）、教会美術（同16）、舞台美術（同18-20）、グラフィック（21, 23）部門に出展し、単独のウィーン工房部門以外でも突出した存在感を発揮した。ホフマンもメイン・パヴィリオン、入口ホール、第41～48展示室の「小さな別荘」のモデルルームを設計・内装し、展覧会の中心として活躍した。クンストシャウを訪れたヘルマン・ムテジウスはベルリンの芸術雑誌『芸術と芸術家』（Kunst und Künstler）の中で、クンストシャウへのウィーン工房関係者の貢献を、以下のように賞賛している。

彼らはあらゆる調度品（家具、絨毯、布地、彩色グラス、飾り金具、照明等）

⁴²⁰ Weidinger, a. a. O., S. 15.

⁴²¹ Katalog der Kunstschau Wien 1908, S. 8.

を製作しただけなく、本の装丁、金属工芸、ポスター、建築、庭園、舞台美術まで手がけた。全てが創造的であり、技術的にも、今日のドイツ語圏で突出した最高のレベルだろう。(略) ウィーン工房の精神はウィーンの「クンストシャウ」の中で再現され、我々はそこで同じ造形言語、色彩感覚、洗練を目にする。⁴²²

ウィーン工房メンバーの中で唯一、単独展示室を与えられたプルツチャーは、「芸術愛好家の部屋」(Raum für Kunstliebhaber) と題し、ウィーン工房で製作した作品を含むガラス製の花瓶・器、金属製の食器類、アクセサリー、時計等の工芸品 67 点を出展した。室内はこれらのプルツチャー作品で構成されたが、3 点のみ舞台美術家レミジウス・ガイリング (Remigius Geyling, 1878-1974) の陶製皿と美本、及びリヒャルト・ルクシュの絵画作品が同時展示された。

ベルトルト・レフラーが指揮したポスター部門、及びアルフレート・ローラーが指揮した舞台美術部門でも、ウィーン工房関係の作品が多数展示された。特に目立ったのは、展覧会前年に完成したキャバレー・フレージャーマウスに関わる作品である。ポスター部門では、キャバレー・フレージャーマウスで製作されたポスター、プログラム等の印刷物が展示の中心となった。会場写真を見ると、レフラーの作品の他、彼のクンストゲヴェルベシュレーの生徒であり、ウィーン工房グラフィック部門で活躍していたモーリッツ・ユング、フランツ・デラヴィラ、ツァイマーら若い世代のユーモラスな作品が壁一面に展示され、非常に多彩で賑やかな雰囲気 of 展示室であった。舞台美術部門においても、キャバレー・フレージャーマウスの舞台画や衣装が展示された。この 2 部屋は、芸術作品を見せるという目的のみならず、キャバレーの宣伝にも寄与したといえる。

第 50 展示室でのウィーン工房単独の展示は工芸品が中心であり、グラフィック作品やテキスタイル等は除外された。ムテジウスは、ウィーン工房部門はクンストシャウに最も貢献した部門であったと高く評価している⁴²³。展示室はホフマンが設計し、全体として統一的な雰囲気の空間がつけられた。内装で最初に人目を引くのは、白い壁面の高度に抽象化された黒い線的な装飾模様であった。装飾の単位となっているのは、直線・曲線・渦巻き模様の複雑な枠組みと、様式的な蝶とツタ植物からなるユニットである。これらのユニットは、ステンシルにより厳密に反復された。そして、天井までの窓とヴィ

⁴²² Hermann Muthesius, Die Architektur auf den Ausstellungen in Darmstadt, München und Wien, in: *Kunst und Künstler*, Jg. VI, Berlin 1908, S. 495.

⁴²³ Hermann Muthesius, Die Architektur auf den Ausstellungen in Darmstadt, München und Wien, in: *Kunst und Künstler*, Jg. VI, Berlin 1908, S. 495.

トリーヌをはめ込んだ四方の平板な壁が、これらの装飾模様の二次元性を際立たせた。

白と黒、及び強調色の金によるモノトーンの内装と対照的に、展示作品は豪華で多彩であった。ヴィトリーヌに陳列されたのは、ホフマン、モーザー、チェシュカ、ポヴォルニー、プルツチャーの5名、及びポヴォルニーとレフラーによるウィーン陶器社の工芸品98点⁴²⁴である。銀製品は、ホフマンの打ち出し模様の花瓶（1904）、モーザーの蓋付き杯（1905）、チェシュカの匙付き蜂蜜壺（1906）、プルツチャーの砂糖壺（1907）といった、付加的な装飾を抑制し簡素な美的フォルムを強調した初期様式に基づく作品が多かった。モーザーの蓋付き杯は初期様式の典型例であり、大きく膨らんだ上部と繊細の柄の優美なコントラスト自体が美的効果を発揮した。本作品で、装飾的要素は簡素な5つのラピスラズリのみであった。

こうした初期様式の作品が複数展示された一方、展示室全体では、1907年頃から始まった装飾的な新様式が優勢であった。チェシュカの有機的植物模様の金属細工、プルツチャーの抽象模様の絵付きグラス、ならびにウィーン陶器社の色鮮やかな陶器の置物は、華麗な個性的表現が目立った。展示室中央に展示されたチェシュカの装飾ヴィトリーヌ（1908）は、蔓草と果実をモチーフとする濃密な透かし彫りで覆われ、両脇上部で2体の女性像が天蓋を支える非常に装飾的なデザインであった〔図4〕。グラーベン通りの店舗で販売された、ウィーン陶器社製のポヴォルニーの〈葡萄をもつプットー〉（1907頃）や、古典主義風な男女の置物も展示された。

これらのウィーン工房作品は、実用性とは無関係の優美な装飾を施され、明らかに贅沢な高級工芸品であった。最高の贅沢の素材を使用し丁寧な手仕事でつくられた点で、初期のウィーン工房作品も同じように高級品であったが、それらは幾何学的造形という前衛性を有していた。また、小品を中心とする展示作品に明確な統一様式はなく、かつての工芸改革思想に基づく確固たる創作理念を帯びた作品展示ではなかった。展示室全体においても、室内の空間と調度品の調和が取れていない。従来のホフマン（設計）とウィーン工房（内装）の協働には空間全体の統一性があるが、この時の展示ではホフマンによる内装と個々の展示作品は、同質の審美的な雰囲気結びついているに過ぎない。

以上の点には、1907年以降のウィーン工房の新たな性格が明瞭に現れている。すなわち、単独展示室は、1905年の作業綱領で明らかにしたデザイン理念を多くの人々にアピールする絶好の機会となり得たにもかかわらず、すでに1907年に経営方針を転向していたウィーン工房はこの機を企業宣伝に用いた。つまり、美的な展示室は企業のショール

⁴²⁴ Husslein-Arco, Weidinger, *a.a.O.*, S. 442-447. ヴィトリーヌに展示されなかった作品を含めると103点。1908年の展覧会カタログには、展示作品数は記載されていない。

ームとなり、豊潤な装飾と色彩を伴うウィーン工房の新たなデザイン方向を人々に印象づけたのだった。

クンスト Schau で全ての展示品が購入可能であったことは、前述の通りである。ウィーン工房の場合、出展作品の多くはノイシュティフトガッセの展示室の在庫であり、売却済み商品も含まれていた。展示室中央のチェシュカのヴィトリースは、カール・ヴィトゲンシュタインの所蔵品であった。同じくチェシュカによる豪華な皇帝への献上小箱（1906）はシュコダ社へ、ティーセットはアルベルト・フィグダー博士という顧客へ納品済みの品であった⁴²⁵。ウィーン陶器社は販売中の製品に加えクンスト Schau 用に製作された新作も多数展示し、それらは製品見本の役割を担った⁴²⁶。ウィーン工房部門以外で、装飾絵画部門のココシュカの絵付き詩集『夢見る少年』もウィーン工房作品であった。ヴェルンドルファーはアウグスト・フヴァラ社とアルベルト・ベルガー社に詩集の印刷を依頼し、展覧会に合わせ 500 部発行した。

以上のように、クリムト・グループ念願の総合芸術展であったクンスト Schau は、ハプスブルク君主国の最大にして最後の記念碑的近代芸術展となった。ここで目標とされたのは、芸術の全生活領域への浸透という、クリムト・グループの新たな総合芸術の理念の実践であった。それゆえ、世紀転換期には見られた近代化の意思や、政治と近代デザイン運動の連関は消失していた。

クンスト Schau の美術史上の意義として、様式芸術の爛熟、ならびに当時はその影に隠れたココシュカの表現主義の胎動が挙げられる。一方、近代デザイン史上の意義は、第一に、展覧会がウィーンの近代デザイン運動の変質を明瞭にしたことである。すなわち、生活領域への美の浸透という新たな総合芸術の理想は、近代デザイン運動を政治性に代わって商業性に接近させた。第二の意義は、クリムト・グループと密接に関わるウィーン工房が、ここで企業としての立場を明らかにしたことである。ホフマンとヴェルンドルファーは、クンスト Schau が 1) メンバーの純粋な作品発表の場、2) 販売促進のための宣伝の場として 2 重の意味合いをもつことを認識し、展覧会に経済性をもちこんだ。すでに企業的性格を強化していたウィーン工房にとり、クンスト Schau は顧客獲得のチャンスでもあった。

クンスト Schau が分離派誕生から 10 年のウィーン近代芸術の成熟を示したのは事実であるが、ここでは「成熟」は完成というよりも、むしろ新たな段階への移行を意味すると思われる。クンスト Schau は総合芸術と様式芸術の祭典として成功を収め、ウィーンの様式芸術に確固たる地位と名声を与えたが、そこには商業的要素が混在していた。

⁴²⁵ Elisabeth Schmuttermeier, S. 439.

⁴²⁶ Husslein-Arco, S. 442.

また、クンストシャウは 1907 年以降のウィーン工房の方針の一つの到達点だった。ウィーン工房は、彼らが世紀転換期の様式芸術の流れを汲んでいることを人々に明示すると同時に、ウィーン工房が質実な日用品ではなく、美的な工芸品をつくる会社であることを知らしめた。クンストシャウは、「ウィーン工房」という名をただの会社名ではなく、高級工芸品のブランド（商標）にしたという意味で、ウィーン工房のブランド化を決定的にした。

5.3. 「国家的理由から」：オーストリア工作連盟の設立（1912）

続いて、オーストリアにおける工作連名活動の特徴と、そこでのウィーン工房の役割を検証する。ドイツ工作連盟と同じく、オーストリア工作連名もデザインを通じた国家の産業振興を目的とした。ウィーンを拠点としたオーストリア工作連盟は機械産業よりも手工芸を国家の強みとし、ウィーン工房のデザインがもつイメージが国家のイメージに重ねられた。

5.3.1. ウィーンの産業振興部局：工作連盟以前の産業促進組織

ハンガリー王国以西のハプスブルク君主国における近代的な小規模産業振興策は、19世紀末に始まった。1907年の『帝国商務省産業振興局年鑑』（*Annalen des Gewerbeförderungsdienstes des k.k. Handelsministerium*）2巻1号の巻頭記事「オーストリアの新たな産業振興機関」によると、国内の小規模産業振興策の歴史は下記のようなものであった。

1892年、商務省（*Handelsministerium*）の命により、ウィーンの「工業技術産業博物館」（*Technologische Gewerbemuseum*, 1879年設立）が工業に圧迫された小規模製造業の振興に着手した。1895年、同博物館の一部に、通称「産業振興部局」（*Gewerbeförderungsdienst*）と呼ばれた「工業技術博物館内の小規模産業振興のための技術部局」（*Technischen Dienstes zur Förderung des Kleingewerbes am Technologischen Gewerbemuseum*）が開設された。君主国有数の工業地域であったボヘミアでは産業振興部局の活動が非常に活発であり、プラハに国内初の産業振興機関（*Gewerbeförderungsinstitut*）が設置された。続いて、同じくボヘミアのリベレツ、モラヴィアのオパヴァ（以上、現チェコ領）、ガリツィアのクラクフ（現ポーランド領）、オーストリアのリンツ、ザルツブルク等の諸都市に産業振興機関が設置された⁴²⁷。

当初、ウィーンの産業振興部局と地方機関の連携は不十分であったが、記事が書かれた1907年頃から中央集権化に取り組まれたようである。1907年8月26日のザルツブルクでの大会後に発表された綱領によると、産業振興部局は規模や課題が異なる地方機関を統括し、特に、「工業（*Industrie*）」に最も脅かされている産業である製造産業（*Erzeugungsgewerbe*）⁴²⁸を優先的な保護対象とした。具体的には、試験場を併設した「模範企業」（*Masterbetrieb*）を分野別に開設し、素材と製品の品質・市場性審査、加工技術の研究、最新の専門知識の普及活動等を行うよう定めた。また、企業組合への助成、個

⁴²⁷ Anonym, Neue Gewerbeförderungsinstitute in Österreich, in: *Annalen des Gewerbeförderungsdienstes des k.k. Handelsministeriums*, Jg. 2, Heft 1, 1907, S. 1-3.

⁴²⁸ Ebenda, S. 3.

別の企業指導を実施した⁴²⁹。

そして、綱領の中で産業振興部局は以下のように宣言している。

産業振興部局は、職業教育、商業学校、展覧会、博物館及び試験場、輸出振興、特に軍需品関連分野の公的流通、産業衛生、事故保険・防止、産業領域における個人保護（特許、商標、見本）といった、全ての公的制度が産業身分に最大限活用されるよう努める。⁴³⁰

これらは下記の4点を通じて実現するとされた。

- ・ 今日の有機的仕事に対する障害を取り除くこと
- ・ 妥当な金額の必要資金の付与
- ・ 諸産業振興機関と共同での産業振興部局の組合（労働組合）の創設
- ・ 産業振興機関の整備と強力な有効性⁴³¹

上記の内容は実務的であり、アーツ・アンド・クラフツ的な製品の趣味性や労働観をめぐる問題へは立ち入っていない。産業振興部局の立場は、あくまで「国家の生産政策における産業身分の利益の代表者」⁴³²であった。当局は、「産業身分とそれに役立つ国家制度の仲介者」⁴³³として、国内製造業を生産、販売、職業教育に関連する既存の公的制度と結びつけることを課題とした。

このように、君主国では工芸生産に関わる近代化の取り組みが、商務省管轄の産業界と文化教育省管轄を主とする芸術界で別々に進行していた。19世紀末に始まった両者の活動は、ドイツからの工作連盟思想の伝播によって初めて交差することとなる。

5.3.2. ドイツ工作連盟（1907）への参加

クンストシャウの前年、1907年10月にミュンヘンにて芸術家、職人、製造業者の連合体であるドイツ工作連盟が結成された。これは、ヨーロッパ近代デザイン運動の主眼が工芸改革から機械化と市場経済の問題へと移行したことを象徴する出来事であった⁴³⁴。

⁴²⁹ Ebenda.

⁴³⁰ Ebenda, S. 4.

⁴³¹ Ebenda.

⁴³² Ebenda.

⁴³³ Ebenda.

⁴³⁴ ドイツ工作連盟に関する主要文献：池田祐子編『クッションから都市計画まで：ヘル

ドイツ工作連盟の活動目的は、規約第2条に下記のように定められた。

芸術（Kunst）、産業（Industrie）、手工芸（Handwerk）が協力して教育、宣伝、及び当該の諸問題への一致した態度表明を通じ産業的工作（gewerbliche Arbeit）を向上させる（Veredlung）こと。⁴³⁵

このように、初めて芸術、工芸と産業が明確に結託した。工作連盟の理論的支柱となったのは、当時プロイセンの商務貿易省に所属していたヘルマン・ムテジウスである。彼は建築家、ジャーナリストであると共に、1896年から1903年までロンドンのドイツ大使館付技官を務め、ドイツ語圏におけるイギリスの近代建築・工芸運動の普及に多大な貢献をした。帰国後は、政府役人としてドイツの芸術、工芸、工芸教育の向上発展のための実践的活動に従事した。しかし、ムテジウスは下記に示す設立メンバーに名を連ねておらず、設立セレモニーでの式辞も予定に反して行われなかった。その理由は、ムテジウスが所属した商務貿易省が、民間の組織に政府役人が参加することで、その組織が半官半民の状態になるのを懸念したためであったとされる⁴³⁶。これは後述のように、オーストリア工作連盟が当初から半官半民の組織として創設されたのとは異なる点である。

ドイツ工作連盟の発起人及び企業は、以下の12名と12社であった。

ペーター・ベーレンス（Peter Behrens, 1868-1940）建築家・デザイナー

テオドル・フィッシャー（Theodor Fischer, 1862-1938）建築家

ヨーゼフ・ホフマン 建築家・デザイナー

ヴィルヘルム・クライス（Wilhelm Kreis, 1873-1955）建築家

マックス・ロイガー（Max Läger, 1864-1952）工芸家・デザイナー・建築家

アデルベアト・ニーマイヤー（Adelbert Niemeyer, 1867-1932）画家・建築家

ヨーゼフ・オルブリヒ 建築家・デザイナー

ブルーノ・パウル（Bruno Paul, 1874-1968）

リヒャルト・リーマーシュミット デザイナー・建築家

マン・ムテジウスとドイツ工作連盟：ドイツ近代デザインの諸相』京都国立近代美術館、2002年。

⁴³⁵ Deutscher Werkbund, *Die Veredelung der gewerblicher Arbeit im Zusammenwirken von Kunst, Industrie und Handwerk: Verhandlung des Deutschen Werkbund zu München am 11. und 12. Juli 1908*, Leipzig 1908, S. 184.

⁴³⁶ フレデリック・J・シュワルツ「ヘルマン・ムテジウスと初期ドイツ工作連盟」池田祐子編、前掲書、19ページ。

ヤーコプ・ユリウス・シャーフォーゲル (Jakob Julius Scharvogel, 1854-1938) 工芸家
パウル・シュルツ＝ナウムブルク (Paul Schultze-Naumburg, 1869-1949) 建築家・批評家・政治家

フリッツ・シューマッハー (Fritz Schumacher, 1869-1947) 建築家

ペーター・ブルックマン商会 (Peter Bruckmann & Sohn)

手工芸のためのドイツ工房有限会社 (Deutsche Werkstätten für Handwerkskunst GmbH)

オイゲン・ディーデリッヒス出版社 (Eugen Diedrichs Verlag)

クリングスボル兄弟社 (Gebrüder Klingspor)

芸術印刷芸術家連盟有限会社 (Kunstdruckerei Künstlerbund GmbH)

ペシエル&トレプテ (Poeschel & Trepte)

ザーレッカー工房有限会社 (Saalecker Werkstätten GmbH)

手工芸のための工房組合株式会社 (Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk A.G.)

ドイツ家具工房テオフィル・ミュラー (Werkstätten für Deutschen Hausrat Theophil Müller)

ウィーン工房

ヴィルヘルム商会 (Wilhelm & Co.)

ゴットロープ・ヴンダーリッヒ (Gottlob Wunderlich) ⁴³⁷

以上のように、オーストリアからホフマン、ウィーン工房、及びダルムシュタット在住のオルブリヒが参加した。前項で述べたウィーンの産業振興部局の関係者が参加していないのは、連盟が建築家、芸術家主体のデザイン改革運動の系譜であり、関係者のコネクションが乏しかったためだろう。すでにドイツのデザイナーや工房団体と親交のあったホフマンはオーストリア支部責任者となり、1908年の集会記録には、支部の住所としてウィーン工房事務所のあるウィーン7区ノイシュティフトガッセ32番が登録されている⁴³⁸。さらに、1908年から1909年の理事会 (Vorstand) メンバーにはテオドル・フィッシャー、ヘルマン・ムテジウスらと並び、クリムトが加わった⁴³⁹。

量産に適したデザインの規格化 (Typisierung, Normalisierung) に向かったドイツ工作連盟と、感性的なデザインを生産し続けたウィーン工房は相容れないようだが、前者の設立者たちの意図は芸術と産業の協働であった。ドイツ工作連盟設立までに、1906年の第3回ドイツ美術工芸展 (ドレスデン)、工作連盟の思想的指導者であったヘルマン・ムテ

⁴³⁷ <http://www.deutscherwerkbund-ne.de/31.html> (2015年5月14日アクセス)

⁴³⁸ Deutscher Werkbund, *a. a. O.*, S. 186.

⁴³⁹ *Ebenda*, S. 184.

ジウスのベルリン商科大学の講演といった伏線があった。ドイツの著作権に関する法律を改正・近代化するというドイツ政府の計画も関わり、設立者たちは、生産方法と使用目的を考慮したフォルムに基づく芸術家のデザインの擁護、及び工業デザインの提供といった日常品生産における芸術家の直接的関与を望んだ⁴⁴⁰。したがって、初期のドイツ工作連盟ではフォルムの外観のみが問題とされたのではなく、ウィーン工房とドイツ工作連盟は、芸術の社会への浸透という根本的な理念を共有していたといえる。ただし、それはやがて合理的形態と審美的表現へと分岐することとなる。もうひとつの共有点としては、企業との協力体制という点が、1907年以降事業拡大を図ったウィーン工房の関心事であったと推測される。

5.3.2. オーストリア・グループの独立

5.3.2.1. 活動概要

ドイツ工作連盟の活動が拡大する中で、オーストリア、スイスから参加したメンバーに自国の独立機関を求める動きが生じた。1912年にオーストリア人メンバーが独立し、オーストリア工作連盟⁴⁴¹を結成した。1913年には、スイスで「スイス工作連盟」(Schweizerischer Werkbund)⁴⁴²が派生した。

1934年頃まで存続したオーストリア工作連盟の活動概要は以下の通りである。初期は、国内の建築、家具、日用品領域に関わる、製造業者及び市民啓蒙のための展示・講演活動を中心とした。1910年代に参加した主要な展覧会は、ケルンでの〈工作連盟展〉、ライプツィヒでの〈国際装丁・グラフィック展〉(以上1914)、ウィーンの芸術産業博物館での〈単純な家具〉展(1916, 1919)である。その他にオーストリア工作連盟及びドイツ工作連盟関係者による講演会、第一次世界大戦中の戦没者記念碑や墓の建設、ウィーン1区の直営店での販売活動を行った。1920年代後半からヨーゼフ・フランク(Josef Frank, 1885-1967)、エルンスト・リヒトブラウ(Ernst Lichtblau, 1883-1963)を中心とする国際的な新建築運動(Neuesbauen)の実践に比重が置かれた。1930年代には、ウィーンで大規模な〈工作連盟展〉(1930)、〈ジードルング展〉(1932)を開催した。最後は、1933年のナチス・ドイツによる国家併合(Anschluß)の影響でユダヤ系メンバーの多くが亡命

⁴⁴⁰ シュワルツ、前掲書、17～18ページ。

⁴⁴¹ オーストリア工作連盟に関する主要文献は、Astrid Gmeiner, Gottfried Pirhofer, *Der Österreichischer Werkbund*, Salzburg/Wien 1985.

⁴⁴² スイス工作連盟の設立経緯は、Othmar Birkner, Die Gründung des Schweizerischen Werkbundes (SWB) und Von L'oeuvre (OEV), in: Lucius Burckhardt (hg.), *Der Werkbund in Deutschland, Österreich und der Schweiz: Form ohne Ornament*, Stuttgart 1978, S. 114-117 参照。

し、1934年には実質的な活動を終えた⁴⁴³。

5.3.2.2. 多民族国家のアイデンティティ

ムテジウスの言説において、工作連盟のイデオロギーの基礎となったのは技術的問題ではなく、墮落したドイツ文化の基盤の再生という精神性の問題であった⁴⁴⁴。工業生産という方法は、工芸家の個別的業績を越えた国民経済を土台とする活動への移行を意味し、デザインが市場性を獲得し最終的にドイツ文化の全現象的形態を攻略することが期待された⁴⁴⁵。このような「ドイツ文化」を前提とした活動基軸から、しばしばオーストリアの工作連盟運動への参与は「ドイツ国家的」(reichsdeutsch) 行動、すなわちドイツ・ナショナリズムへの共鳴であると指摘される⁴⁴⁶。しかし、1911年のドイツ工作連盟委員会に出席したホフマンの報告書からは、それとは異なる視点が確認できる。

オーストリア工作連盟は、1912年6月の第5回ドイツ工作連盟年次大会のウィーン開催を機に設立された⁴⁴⁷。設立が現実味を帯びたのは、おそらく1910年に第5回目のドイツ工作連盟年次大会開催地がウィーンに決まり、1911年に大会時期が確定した時点のことである。1911年11月26日のワイマールでのドイツ工作連盟委員会に出席したホフマンは、後にオーストリア工作連盟の管轄省となる公共労働省 (k.k. Ministerium für öffentliche Arbeit) ⁴⁴⁸に以下のように報告している。

1911年11月26日の省令 2254-XXI.c に基づき、工作連盟の会議とドイツ工作連盟委員会に出席するためベルリンへ出張しました。(略) 続いて、次回のウィーンでの工作連盟大会について協議されました。ウィーン開催自体は1910年にワイマールで決定済みでしたので開催時期が問題となり、我々の方に異存はなかったので、春の最も気候のよい6月第1週と決まりました。(略) 私は、工作連盟をウィーンに迎えることは大変喜ばしいことであり、我々の課題として何らかの方法でオーストリアの品質運動 (Qualitätsbewegung) の進展を図ると述べま

⁴⁴³ Gmeiner, Pirhofer, *a.a.O.*,

⁴⁴⁴ シュワルツ、前掲書、20 ページ。

⁴⁴⁵ フェドール・ロート「ヘルマン・ムテジウス、調和的文化、近代的様式、ザッハリヒカイト」同書、36～37 ページ。

⁴⁴⁶ Friedrich Achleitner, Der Österreichische Werkbund und seine Beziehungen zum Deutschen Werkbund, in: Burckhardt, *a.a.O.*, S. 102. Gmeiner, Pirhofer, *a.a.O.*, S. 9.

⁴⁴⁷ 設立日が明記された史料は未発掘であるが、主要先行研究が6月10日の設立準備委員会の発足をもってオーストリア工作連盟設立とみなしているため、本論でも1912年を設立年とする。なお、第1回総会 (Generalversammlung) は翌1913年4月30日に開催された。

⁴⁴⁸ 公共労働省は1908年に創設され、帝国立芸術産業博物館は同省管轄となった。

した。この件に関し貴省のご支援を願います。⁴⁴⁹

文中の、公共労働省にも支援を依頼したオーストリアの品質運動の進展を図る方法こそ、オーストリア工作連盟設立であったと推測される。ホフマンはこの委員会の中で、オーストリア独自の工作連盟を設立する意図を表明した。

各グループの報告から、オーストリア・グループについての討議になりました。私は、[欠損] 特に非ドイツ系民族を運動に引き入れるため、国家的理由からオーストリア工作連盟の設立は不可欠だと報告しました。私達は、プラハ、クラクフ、場合によってはボーツェン[現イタリア領ボルツァーノ：引用者注]のグループを想定しています。⁴⁵⁰

このように、ホフマンが想定したオーストリア・グループは、チェコ、ポーランド、イタリアの非ドイツ系民族を包有する組織であった。上記の「国家的理由から」(aus nationalen Grund)という言葉に着目すると、「ドイツ」工作連盟という枠組みでは疎外されてしまう非ドイツ系民族を「オーストリア」の名の下で統合し、オーストリア国家としての共同体を形成したいホフマンの意向が浮上する。つまり、彼はドイツ工作連盟という同じドイツ系国家のデザイン運動に協調する一方、ドイツとは異なるオーストリアの多民族的性格を強く自覚していた。

さらに、ホフマンは各国の工作連盟運動が、最終的にヨーロッパ規模の国際的運動へと発展することを予測した。

おそらくハンガリーは単独で工作連盟を設置します(略)。スイス、オランダ、スウェーデンに同様の動きが見られ、フランス、イギリスでも時機が熟したら、全ヨーロッパ的な品質運動の利益代表が出現するでしょう。もちろん、まだ具体的な協議をする段階に至っていませんが、組織化と規約づくりは各グループの仕事です。⁴⁵¹

ホフマンは運動の国際的展開を予測し、自国の多民族性を軸に独自の工作連盟運動の基盤形成を意図した。ここには、ドイツと協力関係にありながらも、ドイツから自立し

⁴⁴⁹ ヨーゼフ・ホフマンの公共労働省への報告書、日付不詳。大阪新美術館建設準備室蔵。

⁴⁵⁰ 同上。

⁴⁵¹ 同上。

たオーストリアの優位性を確立しようとする対抗心が透けて見える。

ドイツの手法を用いたオーストリア独自の発展を主眼としたのは、産業振興部局局長のアドルフ・フェッター（Adolf Vetter, 1866-1942）も同様であった。この頃には産業振興部局はドイツ工作連盟に参加しており、フェッターは自国組織の必要性を強く訴え、オーストリア工作連盟設立を牽引した人物の1人であった。彼は、1912年の第5回ドイツ工作連盟年次大会で、「オーストリアにおける工作連盟思想の意義」をテーマに講演した。ムテジウスの理念と同じく、工作連盟の根本的理念は創造的生産活動による人間の生の秩序の回復であるとの見解を述べた後、以下のように続けている。

工作連盟思想を正しく理解する者は、それが自分たちの本質にしたい、都市固有でナショナル（national）なものであるべきだと自覚している。（略）全ての真の文化的仕事は、その成果ではなく、郷土に豊かな実りをもたらす方法において国際的意義をもつ。（略）ドイツ工作連盟の方法は、裕福な人々の間で自覚的な国家の保護活動と隣接して発達したものだが、類似の問題解決を目指す全ての国民に有益だ。（略）オーストリアでも、[ドイツ：引用者注] 工作連盟と同じような方法で産業的仕事の向上を促進しなくてはならない。⁴⁵²

さらにフェッターは、オーストリアが「ドイツ工作連盟式の郷土的団体（heimatliche Vereinigung）の力強い成長を願う特別な理由」⁴⁵³を、民族問題に言及しながら以下のように表現した。

我々が信じるところでは、ナショナリズム（Nationalismus）は工作連盟思想の勝利の進化と洗練を期待する。本質的に、この思想は純化されたナショナリズム以外の何ものでもない。（略）ドナウ帝国の諸民族（Völker）は、以前は社会的に階層化されていたかもしれないが、今日、我々は共に生きる道を探さねばならない。だが、それはそれぞれの特質を犠牲にすることで実現するものではなく、むしろ共存を保つのは、民族の本質の強調、強化、洗練だ。したがって、固有の能力として高められた芸術が国家的仕事と融合し、独自の作品によって競争を活発化させるなら、こ

⁴⁵² Adolf Vetter, Die Bedeutung des Werkbundgedankens für Österreich, in: D. W. B., *Zur fünften Tagung des Deutschen Werkbundes Wien 6-9 Juni 1912*, Wien 1912, o.S.（以下、*Zur fünften Tagung des Deutschen Werkbundes* と略記）

⁴⁵³ Ebenda.

れはオーストリアの課題を満たすものではないだろうか。⁴⁵⁴

フェッターが、通常は単一民族、または単一の民族国家を意味する「ナショナル」、「ナショナリズム」という語を用いながら、オーストリアの国家的本質を多民族性の中に見出していたのは明白である。フェッターが言及する「オーストリアの課題」(Österreichs Sendung)とは、多民族国家特有の困難を伴う社会及び経済の近代化とみてよいだろう。上記の発言から、彼が、工作連盟運動が国家の経済的な国際競争力を高め、同時に、運動の文化的側面により自国の存亡に関わる民族問題解決に貢献するだろうと確信していたことが読み取れる。

多民族性こそが国家のアイデンティティの問題であると認識し、「芸術と国家的仕事の融合」に期待したフェッターの姿勢は、世紀転換期のウィーン分離派の総合芸術に対する文化大臣ハルテルの期待と通底する。しかし、フェッターは統合的な美的様式ではなく、多様性そのものをもって共同体の存続を試みた。これは、1900年代半ば以降の分離派の分裂やウィーン工房の製品領域・様式の多様化により、明確な統一性を喪失していたウィーンのデザイン界の内実と対応していた。

5.3.2.3. 春季オーストリア工芸展(1912)にみるオーストリア工芸の多様性

第5回ドイツ工作連盟年次大会は、1912年6月6日から9日にウィーン市内の会場で開催された。1913年にオーストリア工作連盟初代代表の企業家アドルフ・バッハオーフェン・フォン・エヒト(Adolf Bachofen von Echt, 1864-1913)は、ウィーンでの大会には国内向けの工作連盟の宣伝意図があったと述べている。彼によると、大会はオーストリアにおける工作連盟思想のプロパガンダであり、工作連盟支持者の組織化への一歩であった⁴⁵⁵。しかし、実際の開催状況からは、大会がむしろ外部にオーストリア近代工芸の独自性と技術水準を示し、ドイツ工作連盟からの独立の妥当性を示す契機として綿密に準備された様子がうかがわれる。

初のオーストリア開催となる第5回ドイツ工作連盟年次大会は、公共労働省を中心とする公的機関によって全面的に支援された。大会準備事務局は下記のメンバーであった。

名誉代表：オトカー・トルンカ閣下(Se. Exzellenz Ottokar Trnka) 帝国公共労働大臣(k.k. Minister für öffentliche Arbeiten)

運営代表：アドルフ・ミュラー(Dr. Adolf Müller) 帝国公共労働省部局代表

⁴⁵⁴ Ebenda.

⁴⁵⁵ *Das Interieur*, Jg. 14, 1913, S. 9.

エミール・ブレスラー (Emil Bressler) 帝国建築監督官、ニーダーエスタライヒ州産業組合代表

フェドル・ゲレーニー (Fedor Gerényi) 元地方上級監督局、ウィーン及びニーダーエスタライヒ地方外国交通連盟 (Landesverband für Fremdenverkehr in Wien und Niederösterreich) 上級事務官

ハインリッヒ・ゴルデムント (Heinrich Goldemund) 都市建築局上級建築監督官

ヴィルヘルム・ハース (Wilhelm Haas) 公共労働省参事官

ハインリッヒ・ヒアハマー (Heinrich Hierhammer) ウィーン市副市長

ヨーゼフ・ホフマン 帝国参事官 (k.k. Regierungsrat)、帝国立クンストゲヴェルベシュレー教授

エドゥアルト・ライシング 帝国宮廷顧問官 (k.k. Hofrat)、帝国立オーストリア芸術産業博物館館長

ルドルフ・マース (Rudolf Maass) 帝国商業顧問官 (k.k. Kommerzialrat)、ウィーン及びニーダーエスタライヒ地方外国交通連盟副代表

エーリヒ・ピストア (Dr. Erich Pistor) オーストリア・ウンター・デア・エンス商工会議所事務官

アルフレート・ローラー (Alfred Roller) 帝国教授、帝国立クンストゲヴェルベシュレー校長

ルドルフ・シンドラー (Dr. Rudolf Schindler) 公共労働省参事官

アドルフ・フェッター 帝国枢密顧問官、帝国産業振興部局局长

ヴィルヘルム・フォン・ヴィーメタール (Dr. Wilhelm Ritter von Wymetal) 事務官⁴⁵⁶

このように、事務局トップは公共労働大臣、及び同省部局長が務め、事務局メンバーはほぼ全員が有力政治家、または「k.k.」の肩書をもつ工芸関連組織の有力人物であった。

会場には、リンクシュトラッセ沿いの市立公園内クーア・サロン、芸術産業博物館、ニーダーエスタライヒ州商工業会議所、楽友協会大ホール等、市内中心部の施設が提供された。また、大会参加者は芸術産業博物館での春季オーストリア工芸展、産業振興局での貴金属細工展、ならびにウィーン産業実科学学校とホーエ・ヴァルテのホフマンによる建築の観覧に無料招待された⁴⁵⁷。

無料招待の展覧会の目玉は、春季オーストリア工芸展（以下、春季工芸展と略記）で

⁴⁵⁶ Zur fünften Tagung des Deutschen Werkbundes, o.S.

⁴⁵⁷ Ebenda.

あった。クンストゲヴェルベシュレーの学校展を兼ねた春季工芸展は、「かつて無い規模でウィーンの水準とそこに至る道のりの全体像を明らかにする」⁴⁵⁸工芸展であり、ウィーンの最新の金属工芸、ガラス細工、陶器、刺繍、ファッション、アクセサリー、家具、建築作品が展示された。『芸術と美術工芸』のハルトヴィッヒ・フィッセルによる批評記事は、会場で展示品の美的な手工芸性が強調された様子をつぶさに伝えている。記事の冒頭には、以下のように記された。

今日、オーストリアほど現代美術工芸が芸術的な活力の下にある場所はない。その最大の原動力は（略）依頼主の意図でも（略）世慣れた企業家の商魂でもない。手工芸の能力を通じ、最大限の芸術的表現の発揮を目指す自由な基本方針に従って現代の新たな造型が生じ、その製作者が育成されるのである。⁴⁵⁹

このように表現された個性的な作品群の主な出展者は、ウィーン工房デザイナー兼教官として活躍していたホフマン、カール・オットー・チェシュカ、エドゥアルト・ヴィマー＝ヴィスグリル、ウィーン工房を脱退し画家に転向していたモーザー、及び、エマニュエル・マルゴールド（Josef Emanuel Margold, 1888-1962）、カール・ヴィッツマン、フィリップ・ホイスラー、1912/1913年の分離派会長ロベルト・エルレー（Robert Örley, 1876-1945）ら著名建築家であった。また、ウィーン工房のロッテ・フレーメル＝フォホラー（Lotte Frömmel-Fochler, 1884-1972）、メリッタ・レフラー（旧姓フェルトキルヒャー）（Melitta Löffler (Feldkircher), 1896-1960）⁴⁶⁰ら女性デザイナーの出展も目立った。企業からはガラス会社のロブマイヤー社、レッツ・ヴィトヴェ社、マイヤース・ネッフェ社が出展した。

出展作品の多くは、ユーゲントシュティールやフォークアート風の親しみやすい装飾表現が特徴的であった。ホフマンによる食堂インテリアは、黒く磨き上げた木製調度品を中央に置いた簡素で上品な雰囲気であった〔図5〕。黄色い壁の上部には控えめな釣り鐘型の植物模様の帯がめぐらされ、食卓と椅子には、螺鈿細工、ハート型の葉を彫った背もたれ、民族調の植物模様の布張りが用いられた。これらの装飾的要素は、矩形の食

⁴⁵⁸ Hartwig Fischel, Die Frühjahrsausstellung österreichischer Kunstgewerbe und der k.k. Kunstgewerbeschule im österreichischen Museum, in: *Kunst und Kunsthandwerk*, Jg. 15, H. 6+7, 1912, S. 329.

⁴⁵⁹ Ebenda.

⁴⁶⁰ フレーメル＝フォホラーとレフラーが正式にウィーン工房入りした年は不明だが、2人ともクンストゲヴェルベシュレーのホフマンの元生徒であり、おそらく在学中からウィーン工房と関わりをもっていた。

卓と椅子の厳格なフォルムを和らげている。

女性デザイナーの手芸品やモード製品の大部分は、明るい色鮮やかなフォークアート風のデザインであった。フレーメル＝フォホラーはクンストゲヴェルベシュレーでのホフマンの元生徒であり、クンストゲヴェルベシュレー入学前にウィーンの芸術刺繍専門学校（*Fachschule für Kunststickerei*）で学んだ経歴⁴⁶¹をいかし、農民の伝統刺繍のような線描的な繰り返し模様の絹布地をデザインした。同じくホフマンに師事した後にウィーン工房入りしたメリッタ・レフラーは、愛らしい素朴な蝶、蔓草、チューリップのような花や丸みを帯びた花を刺繍したティーポットカバー、クッション、壁掛けを出展した〔図 6〕。イヴォンヌ・ブリック（*Yvonne Brick*）の絹のドレスやエルゼ・ストゥーブヒェン＝キルヒナー（*Else Stübchen-Kirchner*）のガウンには、バティック染色で幾何学模様や様式的な植物柄が描かれた〔図 7〕。有機的な植物模様は女性たちによる作品だけでなく、ホフマン、チェシュカ、ヴィマー＝ヴィスグリルらによるウィーン工房の金属製食器、花瓶、アクセサリ類にも見いだせる。

フィッセルは、前述の展覧会記事を以下のように締めくくっている。

春季展覧会で最も宣伝された力は、教育と行動の目的、創造的衝動に沸き立つ活力、ならびに製作会社の労働の喜びが親和的精神によって活性化されているという事実の中に存在している。この精神は我々の生活、文化、希望から生まれる。我々の生存意志はこの精神によって、調和に満ちた、芸術的に生きる喜びを表現するのだ。⁴⁶²

このように、会場は自然をモチーフとする装飾の生命感に満ち、オーストリア工芸の根幹が豊かな芸術的土壌にあることを人々に印象づけた。すなわち、春季工芸展は、フェッターが理想とした多民族国家の個性豊かな工芸生産を想起させるものであった。しかし、展覧会は同時に、機械生産による工業的展開に対するデザイン関係者たちの関心の低さを如実に示した。その意味で展覧会は、後述のオーストリア工作連盟と工芸の強固な結びつきを予告していた。

5.3.3.4. 大規模な出発

第 5 回ドイツ工作連盟年次大会が終了した翌 6 月 10 日、オーストリア工作連盟が組織化された。6 月 11 日の『新自由新聞』に掲載された 6 月 10 日付けの記事によると、初

⁴⁶¹ Schweiger, *a.a.O.*, S. 261.

⁴⁶² Ebenda, S. 363.

回の予備討議は芸術産業博物館にて多数の出席者がいる中で行われた。

本日午後、オーストリア芸術産業博物館講堂にてオーストリア工作連盟設立に関する予備討議（Vorbereitung）が行われた。発起人は、産業振興部局の宮廷顧問官フェッター、オーストリア芸術産業博物館館長の宮廷顧問官ライシグ、商工会議所事務官（Handelskammersekretär）ピストル博士、及びクンストゲヴェルベシュレ校長ローラーとヨーゼフ・ホフマン教授であった。予備討議には男女 200 人ほどが参加した。基本決議として、ドイツを手本にオーストリア工作連盟を設立し、芸術家、企業家、工芸従事者（Gewerbetreibende）を共通の工作連盟活動に引き寄せることが決定された。オーストリアのための新たな工芸機関（kunstgewerbliche Organisation）の詳細は、次回の委員会で協議される。

463

その後の設立経緯に関する記録は未発掘であるが、1913 年 4 月 30 日の第 1 回総会までに、オーストリア工作連盟が発足した。初代代表のバッハオーフェン・フォン・エヒト以下、代表委員にはフェッター、ホフマン、ローラー、ライシグ他、元宮廷顧問官やニーダーエスタライヒ州商工業会議所書記官らが就任した。12 名の芸術家と 12 の企業により小規模に発足したドイツ工作連盟とは対照的に、オーストリア工作連盟には君主国の主要なデザイン・産業・文化関係者が結集し、創設メンバーは 178 名にも上った⁴⁶⁴。そこには、公共労働省、産業振興部局、トリエステ産業振興会、ウィーンの産業美術博物館、クンストゲヴェルベシュレ等の公的機関、ロブマイヤー社、バックハウゼン社、クルップ社等の私企業、ならびにヒューゴ・フォン・ホフマンスタール（Hugo von Hofmannsthal, 1874-1929）、マックス・アイスラー（Max Eisler, 1881-1937）、ベルタ・ツッカーカンドゥル（Berta Zuckerkandl, 1864-1945）らウィーンの著名文筆家や美術批評家が含まれた⁴⁶⁵。ウィーン工房は企業としてではなく、多くのメンバーが個人で加盟した。

こうして、独自の造形活動の蓄積を証明した第 5 回年次大会を機に、オーストリア・メンバーが独立した。オーストリアにおける工作連盟活動は、ドイツ文化再生のための経済面に及ぶ戦略的デザイン運動の手法を、多民族国家に応用する国家的試みとして開始された。そして、商務省所属のムテジウスがあえて創設メンバーに加わらなかったドイツ工作連盟と異なり、当初から政府機関も参加した半官半民組織として大規模に組織

⁴⁶³ Neue Freie Presse, 11. Juni 1912, S. 10.

⁴⁶⁴ Gmeiner, Pirhofer, a.a.O., S. 12.

⁴⁶⁵ Anonym., Österreichischer Werkbund (Schluss), *Das Interieur*, vol. 14, 1913, S. 21-22.

化された。

5.4. 「ウィーンらしさ」への立脚：1910年代前半の産業活性化の理想と実態

5.4.1. オーストリア工作連盟の活動目的・地域

1912年8月20日制定のオーストリア工作連盟規約は、「第2条：協会目的」で組織の活動目的を下記のように定めた。

当団体の目的は、芸術、産業、手工芸の協力により、教育とプロパガンダ、全ての時代のあらゆる活動領域における芸術的価値の保護、芸術的趣味と判断の向上、及び、同じ目標に向かう活動の促進を通じ、産業的仕事を向上させることである。その際、芸術及び産業的生産における国家的独自性の保護と促進に重点を置く。⁴⁶⁶

芸術、産業、工芸の協力による「産業的仕事の向上」という目標は、ドイツ工作連盟とほぼ同様である。最後にオーストリア独自の点として、「芸術及び産業的生産における国家的独自性の保護と促進」を重視する旨が明記されている。ここには、半官半民組織として出発したオーストリア工作連盟特有のスタンスが認められる。

すなわち、ドイツ工作連盟設立の契機となったのは、濫造された模造品の流通を阻止するため芸術家の注文を受けた製品のみ展示が許可された1906年の第3回ドイツ美術工芸展と、同展の理念を支持し当時の国内の製造業の墮落を批判した、その後のムテジウスの講演、出版活動であった。また、小芸術を純粋芸術の域に引き上げた1897年のミュンヘンでの第7回国際美術展から約10年を経て手工芸をめぐる諸問題が顕在化し、デザイナーと製作者の分業によるヒエラルキーの出現、及び芸術家主導の工芸生産・教育に対する製造業者や職人の不満の広がっていた状況も、両者の対立を先鋭化させ工作連盟結成を促した⁴⁶⁷。このように、ドイツの動きが工芸に関わる異なる立場の緊張を孕み、19世紀末以来の工芸改革運動の再構成を迫るものであった一方、ウィーンでは主要な芸術団体と政府機関が団結した順調な滑り出しであったことは前述のとおりである。こうしたデザイン関係者と政府機関の良好な関係が、ドイツ工作連盟にはない活動目的の一文の追加を可能にしたといえるだろう。

規約第1条が下記のように定めたように、オーストリア工作連盟はハンガリーを除く君主国全土を網羅するはずであった。

⁴⁶⁶ Statuten des Österreichischen Werkbundes, 1912, o. S. (以下、Statuten des ÖWB, 1912 と略記)

⁴⁶⁷ 針貝、前掲書、155～156 ページ。

協会は「オーストリア工作連盟」という名称を使用し、ウィーンを所在地とするが、活動地域は帝国議会において代表される諸王国及び諸邦全土に広がる。さらに、協会は同じく労働の向上という目標掲げる国外の組織と、可能な限り親密な友好関係及び相互関係を築く努力をする。⁴⁶⁸

しかし、この規約の条文、及びフェッターが1912年の講演で述べた諸民族によるオーストリアの産業的仕事の向上という理想と裏腹に、現実には民族問題の軋轢を回避すべく、当初からボヘミア、ポーランドが組織から除外された。オーストリア工作連盟代表のエヒトは、次のように認めている。

大会後にオーストリア工作連盟の草案作成に着手し、本来は全ての民族を含む君主国全土を網羅するはずであったが、やはり民族問題で苦勞しないよう、ボヘミア、ポーランド独自の機関設立を促すのがよいだろうとの話し合いがあった。(略) 純粋に運営上の理由から、別々に行進しながら共に闘うという結論に達したことを強調しておきたい。(略) 我々はボヘミア、ポーランド工作連盟の迅速な発展を願っており、3つの組織が共通の課題には共通の対応策を講じることを想定している。⁴⁶⁹

このようにして、オーストリア工作連盟はドイツ工作連盟から円滑に独立しただけでなく、ボヘミア、ポーランド地域を除外することで組織内の不安定要素を減じた。いわば「純粋な」ドイツ系オーストリア人組織となったオーストリア工作連盟は、国内では地方との連携に配慮した。地域ごとに、それぞれの地域における組織の利益、及び組織に対する会員の利益を代表する「代議員」(Vertaruensmänner) 制度が規定された⁴⁷⁰。また、エヒトは第1回総会でオーストリア工作連盟がウィーンだけの組織だけではないことを強調し、代議員の地位に特別な注意を払うと述べている⁴⁷¹。しかしながら、国内での主要な活動は全てウィーンで実行され、実態は圧倒的に首都中心の組織であった。

5.4.2. 国民経済への視点

1890年代以来、オーストリアの工芸改革運動の拠点であったウィーンには、1910年代

⁴⁶⁸ Statuten des ÖWB, 1912.

⁴⁶⁹ Anonym., Österreichischer Werkbund, in: *Das Interieur*, vol. 14, 1913, S. 18.

⁴⁷⁰ 規約第17条。Statuten des ÖWB, 1912.

⁴⁷¹ Anonym., Österreichischer Werkbund, in: *a.a.O.*, S. 18.

初頭もアーツ・アンド・クラフツ運動思想の影響が根強く残っていた。フェッターは前述の第5回ドイツ工作連盟年次大会での講演で、ジョン・ラスキンの名を挙げて以下のように述べている。

卑しい労働、それは労働者を無価値にし、肉体と精神を傷つけ、彼らの能力を
発展させることも要求することもない労働である。(略) 卑しい労働とは、素
材を暴力的に、本来の性質に反して用いることである。工作連盟の設立者たち
は労働者のことを思い(略)、国民が苦しみ疎外されていることに気づき苦悩
した。(略) ジョン・ラスキンは、全ての労働を憂鬱ないかなる能力も必要と
しない〈労働〉(labour)と、楽しげで能力を必要とする発展的な〈仕事〉(work)
に区別し、根本的な社会的課題とは〈労働〉に代わり〈仕事〉を増加させるこ
とに尽きると考えた。工作連盟の目的もそれと何ら変わらない。⁴⁷²

フェッターは明らかに、ラスキン、モリスを源泉とする典型的なアーツ・アンド・ク
ラフツ運動思想の継承者であった。しかし、フェッターは続けて、「ユーゲントシュティ
ールは正しい道からの逸脱に過ぎなかった」⁴⁷³と述べ、従来の工芸主体の活動では理想
の実現に至らなかったことを認めた。彼の新たな主張は、工芸と工場製品に優劣をつけ
るのではなく、どちらの領域であろうと、純粹に良質の仕事を実行すべきだというもの
であった。

新様式は美術工芸のみならず人間の全ての生産物を網羅すべきであり(略)国
家の全生活が秩序ある道筋に戻されて初めて完成するという認識に至った。(略)
我々には、もはや美術工芸、工芸、工場製品を対置する意図はなく、豪華であ
れ質素であれ洗練した仕事を求めるのみである。⁴⁷⁴

こうした考えに基づき、彼は近代社会にふさわしい運動の進展を意図した。そして、
製造者教育が行き着くところの消費者の問題にも言及した。

国民経済の原則は近代になって初めて見直され、その絶対的支配力により消費
者は生産の運命を握っている。消費者は我々の時代の最も影響力のある産業政

⁴⁷² Vetter, a.a.O., o.S.

⁴⁷³ Ebenda.

⁴⁷⁴ Ebenda.

治家であり、彼らが真に促進価値のある製造業の進行に加わらない限り、あらゆる職業教育機関を通じた直接的な製造者教育は偏向したままである。特に国や都市といった最大の消費者は、製造業に消費者として決定的な影響を及ぼす力がある。威力と自由があるのは、それらが今日の男女の国民の個人消費者のように、卑しい虚偽の代用品を用いて社会的地位を高く見せようとする誘惑に屈服しないからである。工作連盟は、大規模な消費者が常に良く消費し、贅沢品を得る手段がなければすぐに簡素な単純さで満足するようになるよう貢献したい。⁴⁷⁵

第1回総会の式辞を述べたエヒトも、国家と都市は工作連盟活動を支える消費者であり、彼らとの提携が重要であるとの認識を明らかにした。

我々がいかに工場、手工芸、美術工芸における高尚な仕事の促進を目標としても、そうした仕事に敬意を払い、代価を払う消費者の協力なしには実現不可能です（略）ここでの消費者とは、市民一人一人ではなく、現代のパトロンとなるべき偉大な力強い消費者、すなわち国家と都市・地方自治体を指します。（略）今日では明確な判断力、すなわち、工作連盟が組織した良質の生産者の下での消費者の責任感が必要であり、消費者が国民経済に負う義務を思い起こさねばなりません。（略）全国民を対象とする粘り強い啓蒙活動と組織活動が求められており、全ての公的な納入事業が再び国民福利と明確な指針に基づく生産政策に貢献するよう、強大な公的権力と連携すべきです。⁴⁷⁶

以上より、フェッターとエヒトが、良品の大量供給を可能とする生産体系の確立を視野に入れていたことがわかる。つまり彼らは、芸術家と職人の協力関係の構築に重きを置き、消費者問題をなおざりにしたため、少数のパトロンを顧客とすることで大衆から乖離した世紀転換期のデザイン運動を反省した。そして、工作連盟運動では経済的基盤を確立し、良質の品の受容者を拡大すべく、漠然とした「人々の生活の美化」という目標よりも、現実的観点から生産者と消費者の関係の改善を試みたのであった。

5.4.3. 理想からの乖離

フェッターとエヒトの理想に対し、実現のための具体的行動は取られなかった。1910

⁴⁷⁵ Vetter, a.a.O.

⁴⁷⁶ Anonym., Österreichischer Werkbund, in: a.a.O., S. 17.

年前後のウィーンのデザインを支配したのは、圧倒的に非機械的な芸術的感性であった。建築も個々の工芸品も装飾に満ちており、こうしたウィーンの傾向を、後述のようにアドルフ・ロースのみが厳しく批判した。

ウィーンのデザインを牽引したウィーン工房の新たな装飾傾向は、前述の春季工芸展や1908年のクンストシャウの様子、及び1911年に完成したストックレー邸に明瞭に現れている。ホフマンとウィーン工房によるストックレー邸は、資金と時間を厭わぬストックレー夫妻のため、ウィーン近代様式の粋を集めた豪邸であった⁴⁷⁷。建物は、平面が遊戯的に交差し、縁取りで平板さを強調した面が垂直に交わり生命的な皮膜のような壁をつくった〔図8〕。窓枠や柵には、格子、楕円、渦巻き模様が描かれた。内部は、大理石や高級木材を使用した豪華な審美的空間であった。食堂のクリムトによる装飾的なフリス、寝室のチェシュカによる絵画〈ディアナ〉、及び各部屋のウィーン工房の洗練された調度品は、室内を平面的な様式美で統一した。

こうしたウィーン工房に代表されるデザイン様式は、ウィーンにおける非論理的な感性的創造の地盤を明らかにしている。ウィーンの芸術家たちは一方で工作連盟活動に意欲的でありながら、他方であくまで美の創造者の立場に留まり、近代的進歩に貪欲ではなかった。彼らは機械に対し、拒否ではなく無関心の態度を示していた。

その要因として、伝統的な宮廷都市の知的市民サークルの間に進行したウィーンの近代デザイン運動の根本的な性質が挙げられよう。すなわち、産業革命後の工業化の弊害が明らかであったイギリスと異なり、ウィーンの近代デザイン運動は、機械労働ではなく歴史主義に対するアンチテーゼの性格が強かった。アーツ・アンド・クラフツ運動の影響下にあったとはいえ、実際のところウィーンの芸術家たちにとって機械化は切迫した問題ではなかった。そのため、ホフマンにいたってはその有用性を認め、1905年の『ウィーン工房作業綱領』に、「ある種の状況においては機械の助けを借りてまずまずの量産品をつくることができるだろう」⁴⁷⁸と記している。

したがって、機械に対する否定から肯定への転換も生じなかった。1910年前後、ドイツの近代建築家たちは「工場美学」を模索し、ペーター・ベーレンスが〈AEGタービン工場〉(1908)、〈ガラス工場〉(1911)を、ヴァルター・グロピウス(Walter Gropius, 1883-1969)とアドルフ・マイヤー(Adolf Meyer, 1881-1929)が〈ファグス製靴工場〉(1911)を設計した。しかし、同時期にウィーンの主要建築家やデザイナーが国内工業の発展に関与した仕事は皆無である。例えば、オーバーエスタライヒ州の工業都市シュタイヤーの水力発電所(1908)は擬古典様式であり、上記のドイツの先進的な工場建築との違いは明白

⁴⁷⁷ Schweiger, *a. a. O.*, S. 51-55, 155-161.

⁴⁷⁸ Hoffmann, *Arbeitsprogramm*.

である。シュタイヤーは国内有数の兵器工場を有し、ヨーロッパ初の恒常的な電気街路照明システムを実現した工業都市であったが、ここでホフマンらが近代技術に適合した近代的形態を与えることはなかった⁴⁷⁹。

このように、ドイツ工作連盟との決定的な差異として、オーストリア工作連盟は機械化された産業社会のための近代的デザインを創造できなかった。オーストリアでは、後のバウハウスに継承されるような合理的、機能的な工業化された近代デザインよりも、帝都にふさわしい「ウィーンらしさ」に立脚する、デザイナーの感性と技が生み出す優美な美術工芸が好まれたのである。

ウィーンの卓越した芸術性と技術的仕上がりによる近代工芸は、諸外国に輸出されたウィーン工房製品に代表され、ドイツ工作連盟内でも高く評価された。1912年から1913年にかけて、ドイツ工作連盟と関係の深いハーゲンの「商業と産業における芸術のためのドイツ博物館」(Deutsches Museum für Kunst in Handel und Gewerbe)がアメリカ合衆国で〈ドイツ応用美術〉展を開催した際には、ホフマン、ローラーを通じウィーンの芸術産業博物館も協力し、ウィーンのデザイナーによる作品が多数出展された⁴⁸⁰。

また、第1回オーストリア工作連盟総会に招待されたドイツ工作連盟書記長ヴォルフ・ドールン(Wolf Dohrn, 1878-1914)は、「ドイツはオーストリアの美術工芸をいかに評価し期待するか」(Was man in Deutschland vom österreichischen Kunsthandwerk hält und erwartet)と題した講演の中で、「ドイツのドイツ文化は、オーストリアの力強く開花する美術工芸に大いに期待する」⁴⁸¹と述べた。彼は、オーストリア工芸に対するドイツの認識を以下のように表現した。

ドイツでは輝かしい産業発展の影で、産業における個性的、芸術的価値の衰退が忘れられる傾向にあります(略)。オーストリアは自らの仕事を憂鬱そうに卑下しますが、ドイツでは逆に、ドイツの美術工芸及び建築と装飾芸術の発展はオーストリアの才能の協力に負うところが大きいとの認識が一般的です。

(略)オーストリアは産業的な質、すなわち良質の技術と堅実な素材においても最高水準であり、ドイツは、装飾芸術の領域ではまだその域に達していないと告白しなくてはなりません。⁴⁸²

⁴⁷⁹ Harald Sterk, *Industriekultur in Österreich 1873-1918: Der Wandel in Architektur, Kunst und Gesellschaft im Fabrikzeitalter*, Wien 1985, S. 34-36.

⁴⁸⁰ ローリー・A・スタイン「第一次世界大戦中のドイツ工作連盟の国際戦略について」池田祐子編、前掲書、234ページ。

⁴⁸¹ Anonym., *Österreichischer Werkbund*, in: *a.a.O.*, S. 19.

⁴⁸² Ebenda.

ドールンは、1907 年以降ハンブルクのクンストゲヴェルベシューレ教官を務めたチェシュカのように、オーストリア人デザイナーによるドイツでの工芸教育についても言及した。彼は、こうした工芸教育は、「産業的国民経済において支配的なドイツが精神的価値の創出において、いかに全ての才能を産業的發展に捧げるよう強いられていない国々に依存しているかを明白に証明」⁴⁸³するものだと述べた。さらに、彼はドイツとオーストリアの生産状況を以下のように比較している。

イギリスから大陸に伝わった産業的發展は、先にベルギーからドイツに到達しました。オーストリアは、ドイツの様子を観察し、その激しい波を自国に適したかたちで導入する機会に恵まれました。ドイツがイギリスの運命から学び、早期に明確な目標をもつ社会政策（Sozialpolitik）を実施する一方、オーストリアはドイツから学び、社会政策ではなく（略）工芸的な品質向上政策（gewerbliche Qualitätspolitik）を実施したといえます。⁴⁸⁴

このように、フェッター、エヒトの産業化の意図にも関わらず、外国ではすでに美的工芸品の生産地としてのウィーン像が強固に確立し、なおかつ肯定的に受容されていた。したがって、活動拠点と関係者の顔ぶれから、オーストリアというよりむしろウィーンの工作連盟といった様相を帯びたオーストリア工作連盟は、生産実態とイメージの双方の面で、高度な芸術性と手工芸性に立脚していたといえる。

5.4.4. アドルフ・ロースの工作連盟批判

数少ない対抗者として反工作連盟の猛批判を展開したのは、彼らの活動に自意識過剰な近代主義者の欺瞞を見出したアドルフ・ロースである。ロースとホフマンは、どちらも 1870 年生まれのブルノ出身のウィーンの代表的な近代建築家であるが、2 人の建築理念は大きく異なった。

ロースは、世紀転換期にはウィーンの芸術刷新運動の賛同者であった。第 1 章、2 章で引用したように、彼は 1897 年から 1899 年頃まで頻繁に帝国立オーストリア芸術産業博物館に関する批評を記した。それらの中で、彼は新館長アルトゥール・スカラの「イギリス病」を皮肉りながらも、スカラによる博物館の改革路線を支持している。また、ロースはウィーン分離派には加わらなかったが、1898 年に『ヴェル・サクルム』に批評

⁴⁸³ Ebenda.

⁴⁸⁴ Ebenda.

「ポチョムキンの都市」⁴⁸⁵を寄稿しており、両者の関係は良好であった。しかし、彼は1900年代後半から反装飾、反応用芸術の立場を明らかにし、1908年には代表的論考である「過剰なもの」、「文化の墮落について」、「装飾と犯罪」を続け様に発表した。

建築家としてのロースは、ストックレー邸で頂点に達したホフマン建築の遊戯的な直線構成とは異なる、劇的な形態とプロポーションの単純化に向かった。1910年初頭、ロースは無装飾の平板表面による剥き出しの外部表現を特徴とする〈シュタイナー邸〉(1910)、〈ロース・ハウス〉(1911)によって、同時代に類のない大胆な簡素性を達成した。ただし、これらの建築に見られる古典主義の影響を受けた厳格な対称性、及び大理石や木材等の素材自体の優雅な質感は、1920年代のインターナショナル・スタイルの非対称性の無機質な平面とは異質である。ロースにとり、建築の簡潔さは機能の表現ではなく様式の問題であった。そして、時代に応じた様式は根本的な資質、形態、空間性が飾られずに現れたときに明らかになると信念から、装飾は破棄された。

このような立場から、ロースは反装飾の論客として、芸術と実用品を混同し装飾衝動を無制御に発揮する「近代の装飾家」を激しく糾弾した。彼は1908年の有名な批評「装飾と犯罪」の中で、芸術は全てエロティックであり、近代の建築や実用品への過度の装飾は犯罪者か退廃した人間の行為として断罪され、応用芸術の概念は徹底的に否定されている。

子どもは道德とは無関係だ。パプア人もまた、我々の目からすると、そうだ。

(略) パプア人は刺青をする。自分の肌にも、自分のボートにも、その櫂にも、要するに自分の身の回りのものすべてに刺青をする。それでも犯罪者とはいえない。だが刺青をする近代人は、犯罪者か、それとも変質者である。(略) パプア人や子供達にあって極く自然なことが、近代人にあっては変質的行為なのである。(略) 文化の進歩とは日常使用するものから装飾を除くということと同義である。⁴⁸⁶

工作連盟活動も、芸術家が実用品を規定する無用な行為と見なされ厳しく批判された。特に、「装飾と犯罪」とほぼ同時期に発表された「文化の墮落について」は、ドイツ工作連盟とホフマンに辛辣な言葉を浴びせた論考である。

⁴⁸⁵ Adolf Loos, Die Potemkin'sche Stadt, in: *Ver Sacrum*, Jg. 1, H. 7, 1898, S. 15-17.

⁴⁸⁶ アドルフ・ロース『装飾と犯罪』伊藤哲夫訳、中央公論美術出版、2005年、90～92ページ。

我々には、我々の文化があり、我々の生活の反映としての我々の形態があり、生活に欠かせぬ日用品がある。(略)なのに工作連盟の面々は、因果律というものを取り違えてしまっている。(略)工作連盟の活動は何の役にも立たないといえよう。(略)我々の時代の様式というものは、現に存在している。少なくともドイツ工作連盟の会員たちがいまだお節介な手出しをしていない分野では、我々の時代の様式が現に存在しているのだ。(略)面が単純に精密に仕上がられている私のシガレットケースを私は美しいと思うが、(略)それに比べて工作連盟に属している工房でつくられたもの(デザインは○○教授による)はひどいものだと思う。⁴⁸⁷

だが、当時ロースと行動を共にしたのは、批評誌『燈火』(Die Fackel, 1899-1936)で同時代の政治・社会・ジャーナリズムを辛辣に風刺した文筆家カール・クラウス(Karl Kraus, 1874-1936)のみであった。ロースの先駆的な視点がユリウス・クリンガー(Julius Klinger, 1876-1942)、ハンス・ティーツェ(Hans Tietze, 1880-1954)らの装飾批判へと発展するのは、時代と乖離したオーストリア工芸の後進性が明らかになった第一次世界大戦後であった。

⁴⁸⁷ ロース、同書、82～85 ページ。

5.5. オーストリアのアイデンティティとは：ケルンでの工作連盟展（1914）

5.5.1. オーストリア・グループの団結

1914 年、オーストリア工作連盟は初の本格的な組織行動として、ケルンでのドイツ工作連盟第 1 回展覧会、及びライプツィヒでの国際装丁・グラフィック展覧会に参加した。両展覧会で、オーストリア工作連盟は初めて国内外に活動成果を公開した。規約が定める連盟の活動内容は、「多様な形態の出版（フライヤー、冊子、本、場合により定期雑誌の刊行）、講演会及び会議、芸術・産業・工芸作品の展示、産業と工芸のための情報・斡旋機関の開設、委員会設置、鑑定書の発行」⁴⁸⁸であったが、初年度は目立った活動をしせず、1914 年の展覧会準備や内部の人的ネットワークを生かした人材や企業の斡旋を行っていた⁴⁸⁹。

ケルンとライプツィヒでの展覧会のうち、特にケルンの工作連盟展（以下、ケルン展と略記）におけるオーストリア・パヴァリオン成功はその後のオーストリア・デザインの展開に影響を与えた。ケルン展はデザイン史上重要な展覧会であり、グロピウスの工場建築、ヴァン・ド・ヴェルドのユーゲントシュティールの劇場、ブルーノ・タウト（Bruno Taut, 1880-1938）のグラスハウスといった重要建築、ならびに展覧会開会直前の工作連盟年次大会で紛糾した「規格化論争」（Typenstreit）で知られる。だが、オーストリア・デザイン史上、ケルン展はウィーンのデザイン関係者が自国の生産品の特質を認識し、戦間期の造型傾向を決定づける契機となった点で極めて重要であった。

1914 年 5 月 16 日に開幕したケルン展は、戦前最後のヨーロッパ近代デザインの大展覧会であり、第一次世界大戦勃発による中断まで 3 ヶ月間で 100 万人を集客した⁴⁹⁰。ドイツの州、都市、企業による国産製品のパノラマ的展示は、ドイツの物質文化が政治、経済との結託により国家の歴史的進歩に向かっていることを示す国家主義的様相を帯びた⁴⁹¹。しかし、多様な製品に溢れた会場は、19 世紀の総合芸術と同様の統合欲求に満ちたものであった。さらに当時ドイツ国内を二分した近代様式と伝統に根ざす郷土様式の混在、及び理想と反する製品の質の悪さが会場の視覚的混乱を助長した。

また、展覧会開会 1 週間前の第 7 回年次大会での規格化論争は、ドイツ工作連盟に深刻な亀裂をもたらした。ムテジウスが提起した指針十箇条は、彼が以前から建築と応用美術の進展に美的価値と経済性の観点から不可避であるとして推奨してきた規格化を、工作連盟の公式方針とするものであった。この提案は個性的な表現を望む反対派の猛反

⁴⁸⁸ 規約第 3 条。Statuten des ÖWB, 1912.

⁴⁸⁹ ヴィルヘルム・ヴィメタルの手紙、1914 年。

⁴⁹⁰ 池田、前掲書、184 ページ。

⁴⁹¹ Gmeiner, Pirhofer, *a.a.O.*, S. 21.

発を招き、反対箇条を提起したヴァン・ド・ヴェルドとムテジウスは激しい論戦を交わした⁴⁹²。規格化論争は、最終的にムテジウスが提案を取り下げることで沈静化した。しかしながら、実際に 1920 年代の機能主義のモダン・デザインに継承されたのは、大量生産に適したムテジウスの思想であった。

ただし、1914 年の時点で「規格」(Typ) の概念は、流行という不安定要素に対し市場に秩序を課し、製品のフォルムを決定するため大企業やトラストとの関係を深める意思に基づいており、技術的意味合いは低かった。したがって、規格化論争の内実は、進歩的な「機械の美学」派と前産業的な美的価値観に退化する「工芸の個人主義」派の対立ではなく、規格派の立場は調和的な文化と安定した様式を実現するため産業勢力との同盟を模索するものであり、対する個人主義派は、市場での自立的活動を可能にする個性的フォルムに依拠する、ビジネスにおける差異の必要性を理解している活躍中の建築家、芸術家の立場であったと解釈できる⁴⁹³。工作連盟研究者フレデリック・シュワルツは、後者の理解は今日で言うコーポレート・アイデンティティ (corporate identity) ⁴⁹⁴、すなわち共同体のアイデンティティの表明であると指摘している。ドイツに先んじてそれを体現したのはオーストリアのデザイナーたちであり、組織拡大の過程で様々な対立の火種を抱えたドイツ工作連盟と対照的に、オーストリア工作連盟は団結して展覧会に臨んだ。

オーストリア工作連盟に加わった批評家マックス・アイスラーは、メンバーの展覧会にかける意気込みを以下のように証言している。

5 月の開会時点で内部まで完成していたのはオーストリア・パヴィリオンのみであった。(略) ドイツという最も決然と迅速に目標を達成する人々との競争は (略)、我々の文化運動の進展に重きを置く我々の工作連盟の存在表明であった。⁴⁹⁵

こうして完成したオーストリア・パヴィリオンでは、次項で見るように、全体としては統一されながらも多彩なオーストリア工芸と空間芸術が披露された。

⁴⁹² ムテジウスの十箇条とヴァン・ド・ヴェルドの反対箇条は、池田、前掲書、212～214 ページに再録。

⁴⁹³ シュワルツ、前掲書、24～25 ページ。シュワルツは規格化論争について以下で詳細に論じている：Friedrich Schwarz, *The Werkbund*, pp. 147-150.

⁴⁹⁴ 同書、25 ページ。

⁴⁹⁵ Max Eisler, *Der Österreichische Werkkultur*, Wien 1916, S. 52.

5.5.2. オーストリア・パヴィリオンの独自性

ホフマン設計によるオーストリア・パヴィリオンは全 17 室あり、ウィーン工房のホフマン、ペッヒエ、ヴィマー＝ヴィスグリル、及び建築家のカール・ヴィッツマン、オスカ・ストルナート (Oskar Strnad, 1879-1935)、ハインリヒ・テッセノフ (Heinrich Tessenow, 1876-1950) が内装を担当した。会場では、ガラス、陶器、アクセサリ、モード製品を中心とする工芸品、及び、絵画、彫刻、クンストゲヴェルベシュレーの生徒作品が展示された。

5.5.2.1. 一般展示室、ウィーン工房展示室：オーストリアの装飾文化の披露

オーストリア・パヴィリオンの中心は、中央の一般展示室とウィーン工房展示室であった。前者は最も広い展示室であり、ヴィッツマンが設計した [図 9]。パヴィリオン全体を貫く装飾性の中でも、この展示室は特にウィーンの歴史主義に内在するヴィザンチン風の要素を抽出し、西洋と東洋のはざままで培われたオーストリア独自の装飾文化の伝統を強く打ち出していた⁴⁹⁶。

天井から壁面のヴィトリヌまで垂れるヴェールは最も特徴的であり、東洋風のテントのような襞のある覆いが室内の明確な空間次元をぼかした。壁に埋め込まれたヴィトリヌは扉よりも高く、枠の部分は空間を埋め尽くすようなペルシャ風の植物模様のテキスタイルがで覆われた。室内に置かれた台座型ヴィトリヌも、表面に同じテキスタイルが用いられた。どちらのヴィトリヌにも高級感のあるガラス、陶器、モード関連の工芸品が十分な空間をもって整然と展示された。そうして、壁、絨毯、ヴィトリヌ枠及び表面に用いられた少しずつ異なる装飾パターンと、天井の一点に集約されるヴェールが室内に優雅な統一感を与えた。

ウィーン工房室はヴィマー＝ヴィスグリルが設計した。展示の中心は、彼が率いたモード部門とテキスタイル部門が連携したドレス、ショール、アクセサリ類、及びモード画であった。内装にもウィーン工房製品が使用され、入口カーテン、床、肘掛け椅子の布地はヴィマー＝ヴィスグリルのテキスタイル〈蟻〉 (Ameise, 1910/1911)、ヴィトリヌ内の壁紙はアルトゥール・ベルガー (Arthur Berger, 1892-1981) の〈メッカ〉 (Mekka, 1911/13) であった。

出展作品に使用された 1910 年代初頭のウィーン工房のプリント布地は、大柄で重量感のある動植物の模様や幾何学的文様を特徴とする。平面的な強い色彩はフォークアートを想起させるが、チューリップ、朝顔、ガーベラ、パンジーのような釣り鐘型、円形、

⁴⁹⁶ Gmeiner, Pirhofer, *a.a.O.*, S. 33-34.

花卉を広げた形の花や、ハート型、柳型の葉のバリエーションは、伝統的な植物模様より遙かに豊富である。また、こうした植物柄はしばしば格子、稲妻線、流線、菱形といった抽象模様と組み合わせられている。こうした芸術的な自然の様式化や背景の抽象模様との組合せといった手法には、日本の染色型紙からの影響が濃厚である。

1907 年以降、ウィーンの芸術産業博物館はヨーロッパ有数の日本美術コレクションを所有し、その中心であったハインリッヒ・フォン・シーボルト（Heinrich von Siebold, 1852-1905）由来のコレクションには 8,000 枚以上の染色用型紙が含まれていた。在日オーストリア＝ハンガリー公務館通訳を務める傍ら日本美術やアイヌ文化を調査したシーボルトは、19 世紀末にウィーンに膨大な量の日本の美術・工芸品をもたらし、ウィーンのジャポニズムの発展基盤を築いた重要人物である⁴⁹⁷。染色型紙は、コレクションの中で仏教美術や徳川霊廟の関連品と並んで美術的価値が高く⁴⁹⁸、モチーフは草花、小鳥、鶴、鈴虫、水流、波といった自然の他、扇子、将棋の駒、玩具、祭りの風景、文字、菱形や短冊状の幾何学的要素等、多岐にわたり、大きな対象を画面に 2, 3 配置した大胆な柄、非対称の花や幾何学模様の間を鳥や蝶が舞う幻想的な模様、規則的な格子と浮遊感ある対象との組合せをはじめ様々なパターンをもった。ホフマンは芸術産業博物館の型紙コレクションをクンストゲヴェルベシュレの授業教材として使用し、同校出身のウィーン工房デザイナーを通じて型紙の影響は 1920 年代まで続いた。

ヴィマー＝ヴィスグリルの〈蟻〉は、格子の上の花という型紙パターンの優れた応用例であり、比較的大柄のピンク色の花が間隔を置いて規則的に配置され、地の黒い縞が全体に規律を与えている。また、太い格子に垂直に描かれた細い黒線は、型紙の重ねた紙をつなぐ絹糸を想起させる。ベルガーの〈メッカ〉の余白を生かした蔓草模様にも、面全体を覆うようなフォークアートと異なる型紙の単純な意匠からの影響がうかがわれる。このような型紙を発想源とする装飾表現は有機的な模様を多用した室内を落ち着かせ、さらに壁の上半分と天井を簡素な白壁面とすることで、部屋全体が華美になることを防ぎ、個性的なモード製品を品良く展示することに成功している。

こうしたオーストリア・パヴィリオン展示品は明らかに量産不可能な高級工芸品であり、オーストリア工作連盟のデザイナーの関心が、君主国の華麗な物質文化の宣伝にあったことがわかる。彼らはオーストリア工芸の優雅なイメージを損なうことなく、巧

⁴⁹⁷ ハインリッヒ・シーボルトの経歴と彼の日本美術コレクションの内容は下記参照：Johannes Wieninger, Japan in Wien: Japanische Kunst in Wiener Sammlungen und Ausstellungen um 1900, in: Pantzer, Wieninger, *a.a.O.*, S. 37-42. ヨハネス・ヴィーニンガー「ウィーンにおけるハインリッヒ・フォン・シーボルトのコレクション」ドイツ・日本研究所編・発行『シーボルト親子の見た日本：生誕 200 周年』1996 年、190～194 ページ。

⁴⁹⁸ ヴィーニンガー、同書、194 ページ。

みにオリエント、型紙、フォークアートの構成や色彩表現の要素を加味し、ドイツと異なる独特の異国情緒と清新さをもつ魅力的な製品群を展示した。アイスラーの批評の中で、こうした展示はオーストリア工芸の特質を端的に示すものと見なされている。

各部屋は隣室と明らかに異なる個性を表現し、全体から自己の素質の開花に向かう多様な才能が現れた。すでにこの、独自の感覚と行動に駆り立てられた多様性こそオーストリアであった。様々な民族や氏族がそれぞれの芸術家たちの言葉によって純化された表現となり、豊かさの源泉となることもまた、オーストリアであった。⁴⁹⁹

このように2つの中心的展示室から、オーストリア工作連盟が、規格論争における反規格派の立場が抱いたコーポレート・アイデンティティの観念に通底する協働を実践した様子がうかがわれる。つまり、オーストリア・パヴィリオンの展示は、全体としては共通の趣味性を帯びるが、個々のデザインの個性が商品価値を生むという思想を土台としていた。

5.5.2.2. オーストリア・パヴィリオンの建築的特徴

ホフマン設計によるオーストリア・パヴィリオンは、展覧会敷地でドイツの主要パヴィリオンと異なる独特の存在感を発揮した。中でも工業化に対する賞賛と期待をそれぞれの仕方で表現したグロピウス、マイヤーのドイツ工作連盟パヴィリオン、及びタウトのグラスハウスとは対照的であった。どちらもドイツの重要な近代建築作品であり、前者は鉄とガラスの硬質の無重力感と透過感覚を生かし、水平線を強調した事務棟と、内部空間のボリュームを丸みのある屋根で押さえた工場棟が機械的な美を生む、2人の前作〈ファグス製靴工場〉(1911)と同様の工場建築である。後者は、表現主義の詩人・作家パウル・シェーアバルト (Paul Scheerbart, 1863-1915) の著作に感化された幻想的なガラスのドーム建築であり、色ガラスの反射光が鉄骨の露わな内部に降り注ぎ、工業の輝かしい未来を詩的に賛美する表現主義的な作品であった⁵⁰⁰。

他方、ホフマンがオーストリア・パヴィリオンで実現したのは、「〈アウラ〉、一番近いものの近寄りがたさ、拒否と魅了も緊迫感」⁵⁰¹を発する新古典主義様式である。ギリシ

⁴⁹⁹ Eisler, *a.a.O.*, S. 153.

⁵⁰⁰ W・J・R・カーティス『近代建築の系譜：1900年以後上巻』五島朋子・澤村明・末廣香織訳、鹿島出版会、1990年、102～105ページ。

⁵⁰¹ Gmeiner, Pirhofer, *a.a.O.*, S. 25-26.

ャ神殿を想起させる建物入り口には、アントン・ハナークによる等身大の男女の像が 2 体設置された。等間隔で並ぶ台座と柱頭のない簡潔な矩形の列柱、及び浅いコーニスと劇作家フランツ・ Grillparzer (1791-1872) の格言を彫った 3 行のフリースは、垂直と水平の明快なリズムを生んでいる [図 10]。Grillparzer の言葉は、「知識は理由によって説得し、芸術は存在によって説得せねばならない」、「美は感覚と精神の完璧な統一である」、「芸術は多少とも完璧に近い理想の完璧な表現の中にある」「思想ではなく思想の表現が芸術を生む」という、芸術と美に関するオーストリアのマニフェストであった。また、内部の奥行きを隠蔽する列柱が建物の平面性を際立たせ、前景と背景を同時に感じさせる二次元性はモニュメンタルな建物のシルエットにパネルのような軽い量感を与えている。このようにオーストリア・パヴィリオンの特徴は、垂直と水平、ボリュームと平面、神秘性と世俗性という両義的な要素の均衡であった。ホフマンはここで近代素材を用いた根本的に新しい建築ではなく、新たな様式のバリエーションを創造した。

ストルナートによる第 1、2 展示室も、独特の神秘性を帯びた空間であった。第 1 展示室は静謐な中庭であり、ヤン・ストウルサ (Jan Stursa, 1880-1925) の彫刻、フランツ・バルヴィック (Franz Barwig, 1868-1931) の噴水が控えめに設置された [図 11]。ストルナートの建築的特徴は、「宇宙論的実存の範疇」(eine kosmologisch-existentielle Kategorie)⁵⁰²としての空間認識であり、分離と秩序化により宇宙的ダイナミズムと連続する人間の空間をつくりあげた。すなわち、簡潔な室内は床、壁、天井という根本的要素を用いて分節化され、平面、列、分節による空間関節 (Raumgelenk) が、ホフマンのグラフィックな平面分割と異なる内部から立ち上がる立体的な空間を生んだ⁵⁰³。

絵画・彫塑部門の第 2 展示室ではこの特徴が一層明確になり、大窓からの太陽光が平天井の梁、窓枠、ひな壇、及び 2 つの三角形の扉飾りの鋭角的な影を強調し、ウィーンのユーグントシュティールの静的空間に新たな平面のリズムをもたらしている [図 12]⁵⁰⁴。それに呼応するように、クリムトの線的な装飾模様のフリース (ストックレー邸食堂のためのフリース一部、1911) が展示され、壁と天井の表面に対する中心部の空間性を強化した。また、同時出展のストルナートの肘掛け椅子は、躍動感のある木工的仕上がりであった。彼の建築と工芸作品に共通する動的な要素は、ザッハリカイトの観念とは異なるバロックの工芸性とビーダーマイヤー、古典主義の単純性を継承していた⁵⁰⁵。

⁵⁰² Ebenda, S. 26.

⁵⁰³ Ebenda.

⁵⁰⁴ Ebenda, S. 28-30.

⁵⁰⁵ Ebenda, S. 29-30.

ホフマンも第3展示室で応接間モデルを設計し、ストルナートよりも線描的な黒枠の天井・壁面分割で幾何学的平面からなるボリュームを生み出した[図13]。表現の違いはあるが、2人の室内は線と面を生かしたウィーンのユーゲントシュティール建築の延長上にあり、随所で古典主義、バロック、ビーダーマイヤーの伝統を応用した端正な趣味性が感じられる。グロピウス、タウトの建築との差異はもちろんのこと、装飾的なムテジウスの〈色彩展示場〉、ブルーノ・パウル (Bruno Paul, 1874-1968) の〈黄色い家〉の内装と比較しても、オーストリア・パヴィリオンの洗練された装飾性と明快な空間性との違いは明白である。

5.5.3. オーストリア・パヴィリオンの成果

ケルンでの工作連盟展は、君主国解体前の最後のオーストリア・デザインの包括的な展示の場であった。アイスラーは、オーストリア・パヴィリオンにおける展示の成果を、ドイツと比較しながら以下のようにまとめた。

ケルン展において重要なのは、オーストリア美術工芸の神髄は手工芸であり、産業は副次的領域であること、つまり、ドイツ的生産分野と正反対であるということが明らかにされた点である。(略) ここでは規格に合わせた工業製品が力強く声を上げ、支配的でした。我々はほぼ手工芸芸術、すなわち工作的芸術 (Werkkunst) のみを原点とした。これによって我々の特別な地位が称賛されただけでなく、(略) ドイツ的な共同作業の枠組みにおける我々の役割が明確化した。⁵⁰⁶

分裂と混乱に見舞われたドイツの展示が不振であった一方、アイスラーが指摘したように、オーストリア工作連盟は結成当初からドイツ側に評価されていたオーストリア近代工芸の強固な芸術的・手工芸的基盤を、あらためて明示した。展覧会の様相や関係者の発言から、同じ工作連盟展という名の組織でありながら、ドイツとオーストリアではその性格が大きく異なっていたことは明白である。

こうしたオーストリアの産業的仕事の独自性を最も鮮やかに印象的に表現したのは、ウィーン工房デザイナーたちによって装飾的にデザインされた工芸品、日用品であった。1912年の春季オーストリア工芸展、1914年のケルンでの工作連盟展を経て、1908年のクンスト Schau で確立したウィーン工房のブランド性は一層揺るぎないものとなり、「ウ

⁵⁰⁶ Eisler, *a.a.O.*, S. 54.

「ウィーン工房」は国家を代表するブランドとなった。ウィーン工房製品の高級感、多彩さ、審美性は、広大なハプスブルク王朝の宮廷都市のイメージと一致するものであった。こうしたブランド・イメージは、第一次世界大戦中にさらに強化され、その文化的・経済的効用に着目した国家により中立国へのプロパガンダ、及び輸出振興策にも利用されることとなった。

6. 第一次世界大戦下のウィーン工房：女性メンバーの躍進と国家協力

ケルンでの工作連盟展でオーストリア製の日用品、調度品、モード製品の手工芸的趣味性とその卓越した優雅さが明らかになったが、会期中に第一次世界大戦が勃発し、高級工芸品の生産は困難になった。しかし、ウィーン工房は自社の特徴である装飾的デザインを維持したまま戦時を乗り切った。素材、人材、販路が制限された戦時下もウィーン工房が存続できた要因として、以下の2点が挙げられる。すなわち、男性不在の製作陣を支える有能な女性デザイナーの存在、及び、対外的プロパガンダと外貨獲得のためウィーン工房のもつブランド・イメージを利用したい国家との結びつきである。

本章前半で、芸術産業博物館附属クンストゲヴェルベシュエ出身者を中心とする女性メンバーの活動状況、彼女たちが牽引したテキスタイル、モード製品、小物類のデザインの特徴、及び、彼女たちの才能を引き出したクンストゲヴェルベシュエでのホフマンとフランツ・チゼックのデザイン教育の意義を明らかにする。続いて、後半で、女性たちの活躍により装飾性を増したウィーン工房製品が、第一次世界大戦中に国家宣伝に用いられ、同時に、ウィーン工房も国家の庇護を自社の存続のために巧みに利用していた状況を明らかにする。

6.1. 「芸術家工房」(1916)における美的工芸品製作

6.1.1. 工作連盟運動の失速：ウィーン工房の主導的立場の継続

1914年6月28日、陸軍演習統監のためセルビアの首都サラエボに到着したハプスブルク家帝位継承者であるフランツ・フェルディナンド皇太子夫妻が、汎スラブ主義のセルビア人青年に暗殺された。7月28日、オーストリアがセルビアに宣戦布告し、8月1日にはドイツがロシアと開戦した。戦争は三国同盟（ドイツ、オーストリア、イタリア）、三国協商（イギリス、フランス、ロシア）の連鎖反応により世界規模に拡大し、戦車、飛行機、化学兵器等の近代技術、ならびに国民の生産力に依拠した総力戦となる第一次世界大戦を引き起こした。

第一次世界大戦勃発により、ケルンの工作連盟展は10月までの予定会期が8月中断された。オーストリア工作連盟はこの展覧会で成功を収めたにもかかわらず、戦時経済下で産業促進は実現困難な目標となり、戦時中は組織として目立った活動をしていない。唯一ケルンでの成果と直結するのは、1915年12月にウィーン1区ケルントナーリングのグランドホテル内に開店したオーストリア工作連盟の工芸品販売店である。同店は、オーストリア・パヴィリオンに出展した作品のウィーンでの売れ行きがよかったことか

らメンバーの経済的支えとして開設され、商業的に比較的成功した⁵⁰⁷。しかし、後述のように、戦後は商品の質や組織の当初の活動理念からの乖離をめぐり、メンバーの対立の火種となった。

戦時中のオーストリア工作連盟の活動は、戦没者記念碑や兵士の墓碑等の戦争関連の記念碑建設が主であった。展覧会活動としては、1916年に芸術産業博物館にて、時局に相応しく簡素で合理的な家具類の展示を中心とする〈単純な家具〉(Einfaches Möbel)展を主催した。それ以外に、メンバーは労働事務所の紛争調停といった実務的な仕事に携わった⁵⁰⁸。

このように、戦争突入によりオーストリア工作連盟は1913年の第1回総会からわずか1年で失速せざるを得なかった。代わって、戦時中のオーストリアの美術工芸を牽引したのはウィーン工房であった。

6.1.2. 「芸術家工房」開設：低迷する生産と経営の救済策

1916年、ウィーン工房はウィーン1区に2店舗、マリエンバード、ベルリンに1店舗ずつ支店を開設した(4.3.3.参照)。ウィーンの2店舗のうち、ケルントナー通り41番地の支店は「パレス・エスターハーギー」と名付けられたモード専門館であり、1911年から活動を開始していたモード部門の活動拠点を兼ねた。マイセダーガッセ4番地の支店は布地専門店であり、家具や照明用の布地、刺繍類も販売された。ボヘミアの有名保養地マリエンバードの支店は、革製品、銀細工、ガラス製品、装丁本、布地、洋服、帽子等の幅広い品を扱った。ベルリンのクローネン通り71番地の支店は、1910年設立のベルリン支社の閉鎖後(清算手続きの完了は1917年)新たに設置された工芸品中心の販売店であった。これらの支店の設置目的は、当初すぐに終結すると見込まれた戦争が長引くにつれ、材料不足や流通網、販路の縮小により圧迫されていたウィーン工房の経営改善であった⁵⁰⁹。

さらに同年、女性メンバーの重要な創作拠点となる「芸術家工房」(Künstlerwerkstätte)がウィーン工房内に新設された。場所はノイシュティフトガッセ32/34番地の事務所跡であり、1924年に一部機能がデーブラーガッセに移転した⁵¹⁰。芸術家工房は、ヨーロッパの近代デザイン団体で類を見ないウィーン工房特有の創作部門であった。「工房」とい

⁵⁰⁷ Hans Tietze, Die Wiener Kunstschau, die Wiener Werkstätte und der Österreichische Werkbund, in: *Kunstchronik und Kunstmarkt*, Bd. 46, 1920, S. 893. (以下、Tietze, Die Wiener Kunstschau と略記)

⁵⁰⁸ Gmeiner, Pirhofer, a. a. O., S. 40-50.

⁵⁰⁹ Noever, *Preis der Schönheit*, S. 250.

⁵¹⁰ *Ebenda*, S. 251.

う名が示すようにデザイナー自ら制作が可能であり、下絵や商品見本帳のメモに「意匠」(Entw., Entwurf)と書かれた例が散見されるように、意匠部門に相当した。1920年の雑誌『近代世界』(Moderne Welt)の記事は、芸術家工房を以下のように紹介している。

芸術家工房は、「ウィーン工房」の中の最も興味深い部門である。ここは優秀な芸術家たちに開放され、つくられる製品の必要性を考慮することなく、自由な創作の可能性が与えられている。工房は、場所、道具、素材、窯、照明、暖房を提供し、それで何を制作するかは完全に自由である。「ウィーン工房」は、芸術責任者のホフマン教授が最高のもの作りをする「ウィーン工房」の目的にふさわしいと判断した品物の権利を所有するのみである。したがって、芸術家は商業的思惑から解放されると共に、素材に深く親しみ、真の最高傑作を目指すことができる。作品の大部分は、エナメル細工のようにオリジナル制作であったが、他の複製可能な品はデザイナー自身による監督の下、工房内で再生産された。⁵¹¹

このように、デザイナーはアトリエの備品と素材を利用し、領域を問わず自由な制作や技法的実験を行うことができた。報酬は、完成品の価値が認められ、販売パンフレットに採用される毎に支払われる仕組みであった。デザインが複製された場合、四半期毎に割り増し手当がついた。また、基本的にウィーン工房専属であることを義務づけられたが、申告により個人的依頼や外部企業のデザインを受注することも可能であった⁵¹²。

芸術家工房の主な生産領域は、「ウィーン小物」(Wiener Kleinigkeiten)と総称された細やかな美術工芸品であった。具体的には、ビーズ細工のバッグ、首飾り、布製コサージュ、レース、ペンダント、ブローチ、香水瓶等が生産された。1917年に雑誌『国民と軍隊』(Volk und Heer)に掲載された広告によると、芸術家工房の直営店となったグラーベン通り15番地の販売店では、アクセサリ、エナメル細工、銀器、燭台、金属工芸、革製品、手鋳造メダル、装丁本、刺繍、木・象牙彫刻、陶器、ガラス、玩具が販売された⁵¹³。また、芸術家工房はモード部門、テキスタイル部門とも連携した。

ウィーン工房から芸術産業博物館に宛てた1916年11月3日付けの芸術家工房の新設通知には、以下のように書かれている。

⁵¹¹ Anonym, Die “Wiener Werkstätte”, in: *Moderne Welt*, H. 12, 1920/1921, S. 26-27.

⁵¹² Schweiger, *a. a. O.*, S. 98.

⁵¹³ *Volks und Heer*, Nr. 11/12, 1917, S. 43.

戦争による非常需要が全ての平和な仕事を阻んでいます。この需要は最高の人材そのものを奪い、有無を言わず目的のための素材を要求します。ウィーン工房はこうした現状を考慮する義務から、輝かしく活動する各部門と連結する特別な芸術家工房を創設しました。ここでは若い男女の芸術家たちに、自らのアイデアを自主的に、時に工房の助けを借りて実行する機会が与えられています。若い豊かな才能は工芸を蘇らせ、新旧の技術を試し応用するでしょう。どうぞ私どもの従来の成果に続く特別な芸術家工房を、新装したグラーベン店舗にてご覧ください。クリスマス時期に最適な品物は皆さまにお喜びいただけるはずです。⁵¹⁴

ここでは、芸術家工房の設置目的は戦争により低迷する工芸の活性化であるとされている。芸術家工房は、奔放なデザイナーたちの姿が週刊誌で揶揄されたほど自由な雰囲気であった〔図1〕。上記の通知が外部向けの文書であったことを差し引いても、この新設部門が、自前のアトリエや制作手段をもたない若手芸術家に対する大胆な支援であったのは事実だろう。しかし、出来高制給与や専属義務の規程が示すように、芸術家工房はあくまでウィーン工房という企業の専属工房であった。上記の通知も、最後は商品購入を促す企業広告と変わらない。

したがって、1916年の芸術家工房開設は、戦時下の工芸生産の活性化と会社の経営改善という二重の使命を帯びた措置であったことがわかる。さらに、同年のパレス・エスターハージー、マイヤーガッセ販売店の設置に続く動きであることから、経営陣の狙いは、多様なものづくりを可能にする新部門と市内の販売店と連動させ、新たな消費を喚起することにあったと推測される。

しかし、芸術家工房の成果は短期的な経済効果よりも、むしろここで作られた品々が洗練されたウィーン工房製品のイメージを強化したことにあった。芸術家工房は個性的で装飾性豊かなデザインの土壌となり、戦時下においても、ここではウィーン工房特有の華やかで感性的な日用品や装飾品の生産が継続された。戦時中の素材は安価な水性塗料の色紙、軟材、鳥の羽等の代用品が多かったため⁵¹⁵、完成品の品質は、初期の高級木材、銀、錫、象牙、螺鈿、ラピスラズリ、トルコ石等を用いた製品ほど良質ではなく、高級感も劣る。だが、芸術家工房で作られた品々には、1920年代のアール・デコ様式の先駆となるモダンな装飾感覚がはっきりと表出している。これらのデザインの担い手は、

⁵¹⁴ ウィーン工房の芸術産業博物館宛の手紙、1916年11月3日。

⁵¹⁵ Elisabeth Michitsch, *Frauen-Kunst-Kunsthandwerk: Die Künstlerinnen in der Wiener Werkstätte*, Dipl., Wien 1993, S. 119.

若い女性メンバーたちであった。

6.1.3. 芸術家工房の主要女性メンバー

1920年代、ウィーン工房では女性メンバーが主力製品のデザインに従事し、男性メンバーと同等に重要な役割を担った。これは、男性中心であった他の同時代のデザイン団体には見られないウィーン工房の大きな特徴であり、こうした女性メンバーの活躍の基盤は、男性メンバーが減少した第一次世界大戦中に形成された。この時期、ウィーン工房を代表するデザイナーであったホフマン、ダゴベルト・ペッヒエとならび、マティルデ・フレーグル (Mathilde Flögl, 1893-1968)、マリア・リカルツ (Maria Likarz, 1893-1956)、フェリーツェ・リックス (Felice Rix, 1893-1967)、ヒルダ・イエッサー (Hilda Jesser, 1894-1985)、ヴァリー・ヴィーゼルティアー (Vally Wieselthier, 1895-1945) ら、20代の若い女性たちが装飾的な小物類やモードの領域で活発な創作活動を展開した。

女性メンバーの多くは、芸術産業博物館附属クンストゲヴェルベシュレでホフマンに師事し、在学中からウィーン工房の仕事を引き受け、卒業後に正式にメンバーに加わった経歴をもつ。彼女たちの製作品は、テキスタイル部門、モード部門、芸術家工房の品々に集中している。ウィーン工房の部門区分は厳格なものではなく、家具からテキスタイルまで手がけたホフマンやモーザーのように、当初から一人のデザイナーが複数の部門で活動し、それぞれの部門はゆるやかに連携していた。特に、テキスタイル部門の布地は、モード部門と芸術家工房でドレス、靴、日傘、家具、ランプ傘、玩具等に利用された。したがって、女性メンバーの作品は上記の複数の部門に重複して見られる。

ウィーン工房では1910年代以降、1910年頃開設のテキスタイル部門、1911年開設のモード部門⁵¹⁶を中心に女性メンバーの活躍の場が広がっていた。それらを越す重要な創作拠点となったのは芸術家工房であり、ここでは女性が構成員の過半数を占め、1920年には23名中の19名が女性であった⁵¹⁷。現在、ウィーンのオーストリア国立応用芸術博物館に保管されているテキスタイル、ガラス絵、ビーズ細工、小箱等の下絵は、様式化された自然、動物、人物等の具象的モチーフに加え、格子、面、太さの異なる線による構成的デザインを含み、女性たちの多様な創造性が確認できる。下絵の大部分は日付がなく制作時期の確定は困難であるが、線描や色彩の特徴は確認できる1910年代の作品に通底する。以下、主要な女性メンバーのデザインの特徴をまとめる。

6.1.3.1. フェリーツェ・リックス

⁵¹⁶ Neiß, *a. a. O.*, S. 134.

⁵¹⁷ Schweiger, *a. a. O.*, S. 98.

フェリーツェ・リックスは、複雑な色づかいと遊戯的な線描による平面模様を得意とした。多くの女性メンバーの中でも、自身が後年デザイン教育を行った際に重視した「フアンタジー」に満ちた繊細なデザインにおいて突出している。リックスは、1925年に当時ホフマンの建築事務所に勤務していた京都出身の近代建築家上野伊三郎と結婚し、1926年から1930年まで日本の関西地方の近代建築運動に関わりつつ、両国を往復しながら⁵¹⁸ウィーン工房の仕事を続け、1945年以降は京都でデザイン及びデザイン教育活動に従事した異色のデザイナーである⁵¹⁹。彼女は、クンストゲヴェルベシュレ在学中の1915年からウィーン工房のためにビーズ細工、木製小箱等をデザインし⁵²⁰、卒業後の1917年に正式メンバーとなり芸術家工房の中核を担った。該当作品は不明であるが、1925年のパリ現代産業装飾芸術国際博覧会にて受賞し、1928年にはスイスのザルブラ社から壁紙コレクションが発表された。

オーストリア国立応用芸術博物館に保管されているリックスの作品は、エナメル小箱やガラス等の小物5点⁵²¹、布地112点⁵²²と、テキスタイル製品中心であり、ウィーン博物館にも染色見本3点⁵²³が所蔵されている。応用芸術博物館蔵の約400点の下絵スケッチの大半はプリント生地でのデザインであり、その他、織物、刺繍、ビーズ細工、リボン、クッションがある。同館所蔵の商品写真には、1910年代の木製小箱、ビーズ細工、ガラス、陶器、クッションが写っている。また、ウィーン応用芸術大学アーカイヴには、リースター飾りとリボンのスケッチ3点が現存する。

⁵¹⁸ 1930年にウィーン工房を脱退するまで、1928年12月31日～1929年9月25日、1930年10月6日～1931年10月21日の2度、一時帰国した(Wiener Stadt- und Landesarchiv)。オーストリア応用芸術博物館のウィーン工房アーカイヴに、リックスの1931年の日付のスケッチが確認できることから、脱退後もウィーン工房にデザインを提供していた可能性が高い。

⁵¹⁹ リックスは、日本では京都市内の繊維会社「伊藤忠」へのテキスタイルのデザインを提供した他、京都の繊維業者団体「眞美」会員、京都市染色試験場嘱託、ブルーノ・タウトと協働した高崎工芸試験場嘱託としてテキスタイル、刺繍、竹細工等の試作に従事し、建築関係では夫の上野伊三郎が中心となった近代建築団体「インターナショナル建築会」(1926-1933)関連の住宅・店舗内装、及び村野藤吾設計の心斎橋そごう百貨店ガラス天井(1935)、日生劇場地下レストラン「アクトレス」壁面装飾(1962)を手がけた。また、デザイン教育者として、京都市立芸術大学教官(1951)、退職後に伊三郎と設立した「インターナショナル・デザイン研究所」(1963、「インターアクト美術専門学校」として2008年まで存続)教官を晩年まで務めた。リックスの活動は日本・オーストリア間の近代デザイン・建築領域の影響関係の文脈においても注目され、今後の重要な研究課題である。日本との関係に関わる主要文献：山野英嗣・池田祐子編『上野伊三郎＋リチコレクション展：ウィーンから京都へ、建築から工芸へ』京都国立近代美術館、2009年。

⁵²⁰ WWMB61, 71, 72.

⁵²¹ Noever, *Der Preis der Schönheit*, 408-438.

⁵²² Völker, *a. a. O.*, S. 208-280.

⁵²³ Noever, *Der Preis der Schönheit*, 408-438.

下絵の多くは日付不詳であり、制作時期が確定できるのは 1920 年代のテキスタイル製品中心であるが、デザインの違いは少ない。以下に記す共通モチーフが、テキスタイル、ガラス絵、エナメル細工、木工細工等に繰り返し用いられた。最も点数が多いテキスタイルデザインは、他の女性メンバーと同様、バラエティに富む平面的な絵柄である。

テキスタイルを中心に彼女のデザインを大別すると、1) 草花や鳥、2) 抽象的な線と図形、3) アジア風の人物・風景を描いたものに分類される。3) は少数であり、〈日本〉(Japanland, 1925)、無題のスケッチのように、日本や中国を連想させる黒髪の細い目の人物、山、茶道具、ぼんぼりのような丸い提灯等が描かれている。これらは彼女自身の日本での体験とは無関係に、当時の典型的な東洋のイメージを用いたものである。日本の着物や美術工芸品の図案からの影響は、1) 及び 2) の模様に見て取れる。特に、単純化された生き生きとした自然の表現は、彼女が活動初期から日本の染色型紙を通じて形成した作風であった。彼女に限らず、フォルムや構図における型紙の影響は、平面的なデザインを手がけた多くの女性メンバーに及んでいた。こうした傾向は、第 5 章で述べた芸術産業博物館のハインリッヒ・シーボルト由来の日本コレクションと、それらを用いたクンストゲヴェルベシュエでのホフマンの美術教育に起因した⁵²⁴。

リックスは、自由な線描的表現による自然の装飾模様を最も得意とした。1910 年代のプリント布地、木製小箱、カレンダーの大半は動植物をモチーフとし、花、果実、蔓草、小鳥が明るい色調で空間に浮遊するように描かれている。釣り鐘型や花弁を広げた花の描写の多様さは、1910 年代初頭のチェシュカ、メリッタ・レフラー、フレーメル＝フォホラーの布地や刺繍に通じる装飾的なウィーン工房デザインの系譜である。リックスのデザインでは、個々の要素がより細かく複雑になり、軽快な線で遊び心のある絵柄が目立つ。

丸みを帯びた 4 つの花弁をもつ花、スズランのような花、羽根飾りのような尾の小鳥は、ディテールや色を変えて頻出する。4 つの花弁の花は型紙の梅花の意匠を参照しており [図 2]、後者 2 つは型紙の大胆な単純化の手法に間接的影響を受けたリックスの創作と推測される。これらは、マティルデ・フレーグルの〈紫陽花〉(Hortensie, 1928) 等のテキスタイルデザインにも多いモチーフである。

梅花風の花柄は、ガラスやエナメル細工の小物類のデザインにも用いられた。制作年不明のテキスタイルのための下絵は、全体は濃淡のグラデーションのオンブレ・ストライプであり、そこに散らされた花の内部に型紙に特徴的な縁取り、及び周囲に白点が描

⁵²⁴ Tomoko Kakuyama, *Katagami: Japanese Paperstencils and their Role in the Vienna Workshops: A Research on the Siebold Collection in MAK*, International Association of Societies of Design Research, CD-ROM, 2009.

かれている。オンブレはペッヒェも好んだ 1920 年代の流行であり、ここでリックスは、日本的なモチーフと同時代の要素を組み合わせた独自の表現性を獲得している。構図の点では、微細な線や花を無作為に散らした模様、及び余白を生かした独特の浮遊感に型紙からの影響が認められる。様式化されたフォルムの浮遊感は、リカルツ、フレーグル、マックス・スニシェク (Max Snischek, 1891-1968) のデザインにも通底する。

リックスは植物模様以外に、線を自由に展開した抽象的なテキスタイルデザインを多数制作した。構成主義の厳格な直線と異なる自在に変形される装飾的な線は、世紀転換期のウィーン分離派の芸術家たちの線と平面への関心を継承している。ホフマン、モーザー、ローラー、ラリッシュらがウィーン工房やクンストゲヴェルベシュレーで後進を育成したことから、ウィーン工房中期のメンバーは世紀転換期の分離派様式の根強い影響下にあった。前述のように、ウィーン分離派は日本美術に影響を受けており、リックスのテキスタイルデザインにも、日本の着物の装飾図案を参照したと思われる太さの異なる縞、格子、線描的な文様が見られる。日本の「青海波」を逆向きにした文様は繰り返し用いられ、単独で画面全体に描いたもの、リボン状の枠内に描いたもの、または具象的な花模様と組み合わせたパターンがある。そのひとつである〈東京〉(Tokio, 1924) は、1925 年にホフマンがデザインしたランプ傘に使用された。その他の波線、ジグザグ線、角張った凹凸の線の模様にも、「立沸紋」、「紗綾形」との類似性が認められる。リックスは抽象的な構図をビーズ製品にも応用し、1917 年から 1922 年頃に製品化された手提げ袋は構成主義風ともいえる、面を切り替えた縞模様である。

リックスの制作年不明のスケッチには、人物や背景を立体主義風に還元的に処理したデザインも複数確認できる。1920 年代のウィーン工房デザイナーは、ロシア及びハンガリー構成主義、オランダのデ・ステイル、イタリアの未来派等のイデオロギー的な造形運動とは連動しなかったが、同時代の前衛芸術の要素を装飾模様のバリエーションとして柔軟に受容しており、その一例と言える。

6.1.3.2. マリア・リカルツ

芸術家工房のデザイナーの中で、同時代のキュビズム、構成主義、未来派、レイヨニズムの前衛的表現に最も敏感に反応したのはマリア・リカルツである。リカルツは、クンストゲヴェルベシュレー在学中の 1912 年から 1914 年にウィーン工房のモード画やエナメル細工のデザインを手がけ、1916 年から 1917 年から 1920 年にドイツのブルク・ギビヒェンシュタインの手工芸学校 (Handwerkerschule) で教職に就いた。その後、ウィーン工房の仕事に本格的に携わり、1920 年から 1930 年まで主力メンバーとしてグラフィッ

ク、テキスタイル、エナメル細工、陶器、モード製品を制作した⁵²⁵。また、ステンシルと手描きを組み合わせた壁面装飾も得意とし、ケルントナー通りの販売店をはじめとするホフマン建築の内装にも協力した。

リカルツは 1920 年代にいち早く同時代の前衛芸術の要素を取り入れ、強い線と明快な色彩を特徴とするリズムカルなタイポグラフィによるポスターや、構成主義風の平面分割や円と矩形の組合せ、及び水平線や斜線による大胆な縞模様のテキスタイルデザインを多数制作している。具象的なデザインにおいても、人物や風景をキュビズム風に描いた。また、赤・黒・ベージュを用いた直線と V 字型ストライプで構成された〈エーブロ〉(Ebro, 1925) は、スペインの川の名をタイトルとしているが、アフリカの民族芸術を思わせる軽快なアール・デコ様式である。さらに、〈サソリ〉(Scorpion, 1919)、〈Portepe〉(1923)、〈アドニス〉(Adonis, 1929) は、それぞれ市松模様、松の葉散らし、縞に影響を受けた日本風であり、リカルツの抽象的デザインが様々な発想源を利用した多様なものであったことがわかる。

1910 年代に製品化されたリカルツ作品には、まだこうした実験的要素は見られない。この時期のエナメル細工、ビーズ細工、扇子は、人物や自然をモチーフとした上品な装飾なデザインである。だが、線や面を重ねた背景は個性的で変化に富み、それらを具象的な背景と同化させるセンスには、後に実験的な表現要素を自己流に応用したリカルツの優れた装飾能力が現れている。一番早いものでは 1916 年の商品が確認できるビーズで装飾した手提げ袋は、芸術家工房でつくられた典型的なウィーン小物である。房やボンボンがつき、蝶と舞う踊り子、牧歌的な家や木、人物、花等をモチーフとした品の良いロマンチックな絵柄と共に、格子、星、波線による切り貼りの華やかな模様部分が特徴的である。エナメルの小箱には、シンプルな花柄とバロック工芸風の複雑な模様のものがあるが、全体に落ち着いた雰囲気である。後述のように、リカルツは 1911 年から 1912 年にかけてモード画も制作した。

6.1.3.3. マティルデ・フレーグル

フレーグルは、クンストゲヴェルベシュレ在学中の 1913 年からウィーン工房の仕事に関わっていた。卒業後の 1916 年に芸術家工房メンバーとなり、テキスタイル、陶器、ガラス絵、エナメル細工、アクセサリーやバッグ等のモード製品のデザイン、及びホフマン建築の壁面装飾を手がけた。

フレーグルとリックスの作風はよく似ており、平面的に単純化した花や動物を細い線

⁵²⁵ Schweiger, *a. a. O.*, S. 264.

と明るい中間色で描く、優しい雰囲気特徴的である。フレーグルの陶器の皿（1921）には、リックスがクッション、ケルントナー通り販売所の天井画（1918）、壁紙〈夏の庭〉（1928 以前）等で頻繁に用いた、羽根飾りのような尾をもつ鳥が線的な草花と共に描かれている。テキスタイル用の下絵にも、モチーフや筆致の類似性から、リックス作品と判別しがたい作品が散見される。しかし、両者を比較すると、フレーグルの筆致は繊細で色彩の淡いことが多いリックスの線よりもやや強い。また、人物や動物のイラストにおいて、リックスは軽快な線でデフォルメしているが、フレーグルの場合は、1919 年のガラス絵のように角張ったぎこちないポーズで描かれた作品も見られる。

6.1.3.4. ヒルデ・イエッサー

イエッサーは、1912 年から 1917 年までクンストゲヴェルベシュレーで学び、在学中の 1916 年に芸術家工房のメンバーとなった。また、1922 年から 1967 年までクンストゲヴェルベシュレー教官も務めた⁵²⁶。

他の女性メンバーと同様、彼女も軽快なアール・デコ風の様式と優美な古典趣味のデザインの双方を得意とした。また、無装飾の単純な作品も残している。1918 年製作の木製の蓋付き小物入れは、円や丸みを帯びた三角錐を組み合わせた単純なフォルム、及び赤、黄、オレンジ、青、緑による明快な塗り分け自体によって、玩具のようなユーモラスな明るさを生んでいる。フォルムと色彩構成によるリズム感、構成主義の厳格さと異なる遊び心のある還元的デザインである。一方、同年製作のヴィトリースは、森の中の貴族の男女をロココ風の影絵で描いた作品であり、彼女の作風の幅広さが見て取れる。

以上の女性メンバーのデザインに通底するのは、明るい色彩とリズムカルな細い線による、伝統、実験精神、自由な感覚性が混在する装飾性である。それらは 1910 年前後のホフマン、チェシュカらのやや重みのある装飾性とは異なる、若い世代の新たな感覚が表現されたものといえる。

彼女たちのモダンな装飾センスは、戦時中に生産された「戦争ガラス」（Kriegsglas）と呼ばれる絵付きガラスにも顕著に現れている。ウィーン工房では 1915 年頃からガラス製品の委託生産を増やし、多くの場合、ホフマンがガラス本体、女性メンバーが絵柄をデザインしたものを、ボヘミアのガラス製造会社ハイダ社（Haida）、マイヤース・ネッフェ社（Mayr's Neffe）が製造した。ほぼ全ての製品に「1915」「1916」と年号、及び兵隊、戦艦等の戦争関連のモチーフが描かれているものの、星や花といった戦争とは無

⁵²⁶ Schweiger, *a.a.O.*, S. 262.

関係の装飾的な絵柄も多い。リックスの星、海辺の風景、花や果実の模様は、彼女が他の領域で見せたのと同じ軽快なデザインである。フレーグルの描く兵隊、ラッパ吹き、国旗もリズムカルな線で単純化され、戦争の悲壮感や戦意高揚の精神とは無縁である。こうした女性メンバーの感性はモード部門とテキスタイル部門でも発揮され、これらの部門は戦時下でありながらも大いに発展した。

6.1.4. 陶器作品の新傾向

次節でモード部門、テキスタイル部門での女性メンバーの活動を論じる前に、1917年にウィーン工房内最後の部門として開設された芸術家工房の中の陶器部門について述べる。陶器部門は、1920年代にウィーン工房内の最大部門となり、1925年から1930年まで47人のメンバーが所属した⁵²⁷。主要デザイナーは、ヴァリー・ヴィーゼルティアー、フェリーツェ・リックスの妹のキティ・リックス (Kitty Rix)、グドルン・バウディッシュ (Gudrun Baudisch, 1906-1982)、エルナ・コプリヴァ (Erna Kopriva, 1894-1984)、ディナ・クーン (Dina Kuhn, 1891-1963) ら女性メンバーであり、1920年代後半の注文票の全584点中、164点はヴィーゼルティアー、152点はキティ・リックス、147点はバウディッシュによるデザインであった⁵²⁸。当初は花瓶、植木鉢、皿、カップ、小型の女性や動物の置物が生産されたが、次第に芸術作品としての人物の全身像や頭像が増加し、1920年代のクンスト Schau (1920)、パリの現代産業装飾芸術国際博覧会 (1925) 等の展覧会で注目された。

陶器部門の開設以前、ウィーン工房の陶器類は、1907年の提携契約によりミヒャエル・ポヴォルニーとベルトルト・レフラーが経営するウィーン陶器社で委託生産されていた。レフラーがグラフィック部門でも活躍した一方、ポヴォルニーはほぼ陶器専門であり、クンストゲヴェルベシュレ陶器クラス教官も務めた著名な陶器デザイナーであった。ポヴォルニーの女性、プッター、小鳥等の置物は古典的な滑らかなフォルムであり、白い地の部分を残し、服や花束の部分を分離派特有の平面装飾で覆っている。赤、青、黄、緑、紫を用いた多彩な模様であるが、色同士が混同することなく塗り分けられ、上品で優美な仕上がりである。

1917年以降、陶器部門への女性メンバーの参加によりウィーン工房の陶器作品に新たな傾向が生まれた。女性メンバーによるデザインに、ポヴォルニーとの類似性を見出すのは困難である。独自のエナメルと陶器用の窯を備えた陶器部門のアトリエでは、デザイナー自身による自由な創作が可能であった。そのため、完成品は「ウィーン陶器」の

⁵²⁷ Neiß, *a.a.O.*, S. 142.

⁵²⁸ Marianne Hörmann, *Vally Wieselthier 1895-1945*, Wien/ Köln/ Weimar, 1999, S. 63.

様式的な装飾模様を正確に描いた作品と比較し、流れ落ちる釉薬の感性的な表現を特徴とした。

特に活躍したヴィーゼルティアーは、ガラス絵、グラフィック、テキスタイルデザインも手がけたが、最終的に陶器デザイナーと独立した。彼女は 1917 年からウィーン工房に壺、灰皿等の日用品や小型の置物のデザインを提供し、クンストゲヴェルベシュレーとウィーン陶器社で専門知識・技術を習得した後、1920 年に正式にウィーン工房に入社した⁵²⁹。1922 年、フィリップ・ホイスラーが新たな経営責任者となったのを機に独立し、エスターハーギー街 8 番地に 2 階建てのアトリエを構えたが、1928 年にアメリカに移住するまで工房にデザインを提供し続けた。見本帳 7000 番から 9000 番代には、ヴィーゼルティアーの工房から買い上げたデザインが掲載されている⁵³⁰。ホフマンは学生時代からヴィーゼルティアーの才能を高く評価し、ウィーン工房への参加を直接打診した⁵³¹。

1917 年から 1920 年までのヴィーゼルティアー作品の多くは、モノトーンの砂糖壺、灰皿、燭台といった日用品であるが、非対称の器や脚のフォルムに独特の重量感がある。また、1920 年代の主要作品であった女性像や動物の置物も、すでにつくられていた。彼女の関心は実用品の生産よりも芸術表現にあり、特に初期の頃から陶土の感触を生かした作品を制作している。1920 年のクンストシャウの出展作品に現れた装飾的作風は、1925 年にさらに強化された。

ヴィーゼルティアー研究者のマリアンネ・ヘルマンは、ヴィーゼルティアー自身が自立した近代的な女性であったのと同時に、同時代の自我に目覚めた解放された女性たちが彼女の作品モチーフに積極的に選ばれている点を指摘している⁵³²。1910 年代には、ダンスの領域ではパリの「バレエ・リュス」(Ballets Russes, 1909-1929)を筆頭に、古典的なバレエの規則にとらわれずに踊り手自身の個性を解放する表現主義的ダンスが生まれた。モードの領域では、コルセットと長いドレス丈が放棄され、結い上げた髪の毛の代わりに断髪が流行していた。このように、作品が時代の新しい女性の息吹を伝えている点が、1900 年代のポヴォルニー、レフラーの静的な陶器作品と 1917 年以降の陶器部門の作品との最大の違いである。女性メンバーによる一見稚拙な仕上がりは、従来の技法や表現の規範にとらわれない創造性の証であり、生き生きと自由なポーズをとる女性像は現実社会の新しい女性たちの姿を映し出すものであった。

以上より、陶器部門の女性メンバーは、同時代の芸術同校や社会の変化を反映しながら

⁵²⁹ Schweiger, *a.a.O.*

⁵³⁰ Hörmann, *Die Wiener Werkstätte*, S. 174.

⁵³¹ Ebenda.

⁵³² Ebenda, S. 176.

ら、女性らしい感性と個性を生かした創作をしていた。芸術家工房の自由な環境は女性たちの旺盛な創作意欲と結びつき、女性たちは戦時下にあっても小物、テキスタイル、陶器の領域で新たな作風を生み出した。こうした点から、芸術家工房の開設がウィーン工房の展開に極めて重要な意義を有したことがわかる。

6.2. モード領域の成長：テキスタイル部門、モード部門での女性メンバーの活動

本節では、1910年代後半から成長したウィーン工房のモード領域に女性メンバーがどのように関与したのか検証する。1900年代から1920年代のウィーンには、ヨーロッパのモードの中心であったパリに劣らず、広大なハプスブルク君主国領であった中欧のモードを牽引する活力があった。その主要な担い手となったウィーン工房で、女性メンバーは1910年代半ばから布地、織物、壁紙のデザイン、及びモード画の制作を通じてモード領域の制作に携わった。

女性たちのテキスタイルデザインはパリのポール・ポワレにも影響を与えた。前述のようにウィーン工房では各部門がゆるやかに連携しており、芸術家工房の女性メンバーの多くがテキスタイル部門、モード部門でも活動した。両部門と芸術家工房は、自社の布地を靴、傘、コサージュ、布製玩具等の製品に利用するかたちで連携していた。本節では、テキスタイル部門、モード部門における女性たちの活動、及びデザインの特徴を検証し、両部門への女性たちの貢献を明らかにする。

6.2.1. 1900年代のテキスタイル生産

ウィーン工房におけるテキスタイル生産は、テキスタイル部門開設以前の1900年代に遡る。さらに、ホフマンとモーザーは、ウィーン工房設立以前の1890年代末から衣類やテキスタイルのデザインを手がけていた⁵³³。流行には至らなかったものの、ウィーンでは分離派による芸術刷新運動の過程でコルセットを放棄した改良服（Reformkleid）がつくられ、1904年頃からアール・ヌーヴォーの影響から脱した単純な花柄や抽象模様のテキスタイルデザインが生産された。ホフマンによる衣服のデザインはこれまで見つからないが、彼は1898年の論文「個人的な服」（Das individuelle Kleid）の中で、理想の衣服を製作する意思を記している。モーザーは、1900年にスモックのような筒型の改良服をデザインした⁵³⁴。

また、モード周辺の仕事として、クリムトのパートナーであったエミーリエ・フレーゲ姉妹のモード・サロンへの協力が挙げられる。サロンの内装とロゴは、ホフマン、モーザーによるデザインであった。クリムトも改良服をデザインし、彼の絵画作品〈エミーリエ・フレーゲの肖像〉（1902）には、彼の改良服を着たエミーリエが描かれている。クリムト自身も、しばしば改良服を着用した。

ウィーン工房でのテキスタイル生産は、1904年に開始された⁵³⁵。1910年頃にテキスタ

⁵³³ Schweiger, *a.a.O.*, S. 223.

⁵³⁴ Ebenda.

⁵³⁵ ウィーン工房テキスタイル部門に関する詳細な先行研究は、Völker, *a.a.O.*

イル部門が開設されるまで、バックハウゼン社がウィーン工房でつくられたデザインを製品化した。バックハウゼン社は 1849 年創業のウィーンの老舗テキスタイル会社であり、1890 年代末からホフマン、モーザー、オットー・ヴァーグナーらウィーン分離派の芸術家による壁紙やプリント布地を製品化していた。モーザーは、早くも 1894 年から同社にデザインを提供しており、1899 年の『ヴェル・サクルム』4 号には、モーザーによる多数の図版の注意書きとして、全てバックハウゼン社が権利をもつテキスタイルデザインであると明記されている。

ウィーン工房の記録に残る最初の布地見本は、1904 年のホフマンの〈助けの呼び声〉(Notschrei)、〈憧れ〉(Sehensucht) の 2 点である⁵³⁶。しばしばホフマン名義で発注された 1900 年代の布地、壁紙、絨毯は、三角形や直線の規則的な幾何学模様が多い。これらはホフマンが設計しウィーン工房が内装を担当したサナトリウム・プルッカーズドルフ (1904)、ストーンボロー邸 (1904)、ブラウナー邸 (1906) 等に使用された。初期の布地にはウィーン工房の「W.W.」のモノグラフがなく、おそらく当初は販売目的よりも自社製品用の生産が主であった⁵³⁷。

6.2.2. 1910 年代の女性メンバーによるテキスタイルデザインとポール・ボワレへの影響

1910 年頃からウィーン工房のテキスタイル、及びそれらを使用した衣類、靴、傘、コサージュ等のモード製品の生産が活発化した。この領域の発展を促したのは、キャバレー・フレーダーマウスで行われた演劇や朗読会のための衣装製作であったと推測される。テキスタイル部門の正式な設立時期は不明だが、1910 年初頭から試験的生産が始まり、同年秋には本格的に始動したとされる⁵³⁸。1911 年 3 月にモード部門が開設され、エドゥアルト・ヴィマー＝ヴィスグリルが責任者となった。

ウィーン工房の女性メンバーの最初期の活動領域となったのは、このテキスタイル部門であった。1910 年代初期のウィーン工房のテキスタイルデザインは、2 つの傾向に大別される。第一に、モーザーの〈ツグミ〉(Amsel, 1910/1911)、〈蝶〉(Bergfalter, 1910/1911) のような、1900 年代から続く単色の細かな反復的な抽象模様である。第二に、カール・O・チェシュカの〈森の生活〉(Waldidyll, 1910/1911)、〈バヴァリア〉(Bavaria, 1910/1911) を典型とする、鮮やかな色彩の単純化した植物模様である。チェシュカが曲線と具象的モチーフによる装飾的な模様により、ウィーン工房デザインに新たな作風をもたらしたことは、第 4 章で述べた通りである。女性メンバーは、この 2 つの傾向のデザインの

⁵³⁶ Ebenda, S. 25.

⁵³⁷ Völker, a.a.O., S. 24.

⁵³⁸ Ebenda, S. 47.

多様化を促した。

1910年から1914年まで、主にロッテ・フレーメル＝フォホラー、マリア・リカルツ、メラ・ケーラー (Mela Köhler, 1885-1960)、ミッツィ・フォーゲル (Mizzi Vogel, 1884-?)、ミッツィ・フリートマン (Mitzi Friedmann, 1884-1955) のプリント布地が製品化された。彼女たちの作品は上記の2つの傾向のうち後者の傾向に近いものが多いが、それぞれ明確に区分しがたい創造性を発揮している。

芸術刺繍専門学校とクンストゲヴェルベシュレーで学んだフレーメル＝フォホラーのデザインは、模様・色彩ともに特に変化に富む。1912年の芸術産業博物館での春季オーストリア工芸展で展示されたフォークアート風の模様や、規則的な枠と様式化された植物による〈スマトラ〉 (Sumatra, 1910/1917)、〈蟹〉 (Krebs, 1910/1911) は、自然をモチーフとした柄である。他方で、〈謝肉祭〉 (Fasching, 1919/1923) のような明るい抽象的な装飾模様も見られる。

リカルツは早い時期から実験的な表現様式への関心を明らかにしており、〈アイルランド〉 (Irland, 1910/1913) は明快な色彩と平面の切り替えによる構成的デザインである。前述のように、リカルツの作品には国際的な前衛芸術運動に共振するものが多い。特に1920年代には、一般向け商品としての親しみやすさを残しつつ、複雑な幾何学的形態や線による模様を数多く手がけた。〈シャム〉 (Siam) は曲線で分割された明るい色彩構成によるデザインであり、〈アリ〉 (Ali, 1929) では、黒と青の地に白い輪郭線の三角形と斜線が大胆に配置されている。また、制作年不詳のテキスタイル下絵にもカラフルな二次元的抽象模様が散見される⁵³⁹。

新たな造形表現への反応として、具象的モチーフを用いたミッツィ・フリートマンのキュビズム風デザインも注目に値する。〈アスタ〉 (Asta, 1910-1914) では、黒・青・黄・緑の強い色調で単純化された、角張ったバラがえんじ色の地にランダムに配置されている。〈軍事郵便〉 (Feldpost, 1910-1914) では、封筒と木の葉が画面全体に万華鏡のように散らされたデザインである。〈カルスト〉 (Karst, 1910-1914) では、木々の中に鹿や鳥がいる風景が大胆に様式化されて描かれた。

以上のように、女性メンバーのテキスタイルデザインは非常に個性的であり、明るい

⁵³⁹ リカルツは前衛的なデザインを創作する一方、1925年と1926年にウィーンのフラマースハイム&シュタインマン社によって製作された壁紙シリーズでは、当時の一般的な壁紙模様であったロココ調や古典主義の要素を用いた。ここにはリカルツの企業デザイナーとしてのバランス感覚が見られる。また、珊瑚礁のような角張った模様の〈ブレーメン〉 (Bremen, 1925) のように、3次元の形態や立体的な動植物や人物を平面構成に組み込む独自の表現も見せている (オーストリア工芸美術館編『ウィーン工房の装飾模様：初期のデザイン 1913-1922年』学習研究社、1989年参照)。

色彩感覚、同時代の芸術表現を取り入れる実験精神が認められる。1910年代前半は、1914年以降の男性メンバーが徴兵によって減少した時期と比べ、女性が製作を主導していたとまでは言えない。レオポルト・ブロンダー (Leopold Blonder, 1893-?)、ヴィルヘルム・ヨナシュ (Wilhelm Jonasch, 1892-1961)、カール・クレネック (Carl Krenek, 1880-1948)ら、多くの女性メンバーと同じくクンストゲヴェルベシュレーのホフマンの生徒であった男性メンバーも、女性たちと類似の花柄や抽象模様の布地をデザインしている。しかし、多様な作品群から女性メンバーの活躍は明白である。男性メンバー主体の他の部門と異なり、テキスタイル部門では男女ともに創作に励み、女性たちはウィーン工房のテキスタイルデザインの発展に貢献した。

こうしたウィーン工房製テキスタイルは、1910年代前半にパリのポール・ポワレにも影響を与えた。ポワレは20世紀のモードの変革者であり、1906年に女性服に不可欠とされていたコルセットを取り払った直線的シルエットのドレスを発表し、従来の規範を一変させる新しい美学を生んだことで知られる。しかし、彼は女性服を簡素化した一方で装飾にも関心を寄せ、東洋趣味の装飾的なドレスをも手がけたほか、画家ラウル・デュフィ (Raoul Dufy, 1877-1953) のテキスタイル工房にも出資した⁵⁴⁰。

1911年、ポワレはヨーロッパ諸都市への宣伝兼視察旅行の途中でウィーンを訪れ、ウィーン工房製テキスタイルを大量に購入した。彼がフランス帰国後に製作した女性用ドレスには、分離派風の渦巻と三角形の模様や、様式化した植物模様の生地が用いられており、ウィーンからの明らかな影響が認められる。

また、ポワレは同年、パリにデザイン学校「エコール・マルティーンヌ」(École Martine)を設立し、12才から14才の労働者階級の少女たちを対象に創造的なデザイン教育を行った。続けて、生徒作品を元にテキスタイル、壁紙、絨毯、調度品を製作する「アトリエ・マルティーンヌ」(Atelier Martine)と、それらを販売する「メゾン・マルティーンヌ」(La Maison Martine)が設立され、ここで生産・販売された製品もウィーン工房の影響下にあった。特に、明るい花柄のプリント生地は、ウィーン工房デザイナーによる植物模様との類似性が顕著である。教育・生産・販売機関が連動した組織形態の面でも、クンストゲヴェルベシュレーと連携したウィーン工房が手本とされた可能性が高い。

こうしてウィーン工房のテキスタイルデザインは、ポワレとアトリエ・マルティーンヌを通じてパリの装飾芸術運動に影響を与えた。1910年代前半のルイ・シュエ (Lois Süe, 1875-1968)、アンドレ・マール (André Mare, 1887-1932) によるこの時代に特徴的な花柄

⁵⁴⁰ 朝倉三枝『ソニア・ドローネー：服飾芸術の誕生』ブリュッケ、2010年、80～81ページ。

のテキスタイルにも、ウィーン工房デザインとの類似性が認められる⁵⁴¹。

著名デザイナーのポワレが購入したことで、ウィーン工房製テキスタイルや、それらを用いたモード製品がウィーンでも注目を浴びた。ベルタ・ツッカーカンドゥルは、ポワレを通じてウィーン工房製品の評判が高まった様子を以下のように記している。

ウィーンでウィーンの人々自身が気づくより前に、新たなオーストリア様式の評判はパリに届いた。1911年、ウィーン工房はウィーン様式を生みだそうとウィーンのいくつかのモード・サロンを訪れたが、どこも反対した。ポール・ポワレがパリの新設の工芸学校にウィーン芸術を取り入れようと会議を開き、ウィーンの企業や工場を豊かに感化したクンストゲヴェルベシュレーとウィーン工房の色彩のハーモニーに満ちた布地（略）を購入した瞬間、初めて「ウィーン工房様式」（これは現在ドイツで我々の現代性を表す名称である）が我々の身近なものとなった。⁵⁴²

ウィーン工房テキスタイル部門は、ロンドンのロジャー・フライのオメガ工房、プラハのデザイン会社アルチュル (Artěl, 1912-1935) のテキスタイル生産にも影響を与えた⁵⁴³。以上の状況は、パリと拮抗する当時のウィーンの創造的地盤を明らかにし、テキスタイル部門の高度な水準を証明している。

6.2.3. モード部門での女性メンバーの製作領域、作風

続いて、モード部門における女性メンバーの製作領域と作風の特徴を見ていく。ウィーン工房モード部門は1911年に開設され、女性服、ショール、帽子、手袋、傘、靴、小箱、コサージュが製作された。1916年にケルトナー通りにモード専門館のパレス・エスターハーギーが新設されると、そこでモード部門の製品が販売され、同部門の活動がさらに活発化した。

現存の作品写真やモード画から判断する限り、モード部門で常時活動していた男性メンバーは、エドゥアルト・ヴィマー＝ヴィスグリルとオットー・レンデッケ (Otto Lendেকে, 1886-1918) の2名にほぼ限定されている。同部門へのホフマンの関与の程度は不明だが、現存の作品や下絵がないため、おそらくモード領域への関与はテキスタイルデザインを手がけた以外、ほぼなかったと見てよいだろう。この領域で指導的役割を果たしたのは、

⁵⁴¹ 同書、83～84 ページ。

⁵⁴² Berta Zuckerkandl, Los von Paris, in: *Wiener Allgemeine Zeitung*, 18.08.1914, S. 2.

⁵⁴³ Völker, *a.a.O.*, S. 204.

1922 年まで部門責任者を務めたエドゥアルト・ヴィマー＝ヴィスグリルであった。現存するモード部門の写真に映る女性用のパジャマ、ドレス、舞台衣装の多くは、ヴィマー＝ヴィスグリルによるデザインである。洋裁師のマリアンネ・ツェルス (Marianne Zels) という女性が、彼の助手となった。レンデッケは一時期パリのポワレの下で働いており、衣服のデザイン、及び流行の衣服を身につけた女性や子どもたちを描いた絵本・ポスター等のグラフィック作品を得意とした。彼は 1911 年からウィーン工房にデザインを送り、1915 年にウィーンに戻った後モード部門の中核を担ったが、1918 年に早逝した⁵⁴⁴。

男性メンバーがヴィマー＝ヴィスグリルとレンデッケの 2 名を中心としたのに対し、女性メンバーでは、リカルツ、イエッサー、リックス、フレーグル、メリッタ・レフラー、ロッテ・カルム (Lotte Calm, 1897-?) ら多数が、ウィーン工房への入社以前の 1910 年代初頭から同部門で活動していた。彼女たちは主にハガキや冊子に使用されたモード画を製作した。他の小物類もデザインしていた可能性があるが、見本帳によって比較的正確に管理されたテキスタイル類と異なり史料が乏しく、実態は不明である。モード部門ではウィーン工房製のラインであることが個々の製作者よりも重視されていたことが、記録が少ないことの要因と推測される。おそらく女性たちは、1910 年代前半は実際の製品の下絵というよりも宣伝媒体としてのモード画を製作し、1916 年に芸術家工房が開設されると、そこでテキスタイル、ショール、コサージュ、バッグ、リボン等のモード関連の品をデザインし、同部門の活性化に貢献した。

6.2.3.1. マリア・リカルツによるモード画

女性メンバーによる作品の中で、1911 年から 1912 年にかけて製作されたマリア・リカルツのモード画は、特に頻繁に絵葉書としてグラフィック部門で製品化された。リカルツは学生であった 1910 年代初頭から、鮮やかな色彩、及び適度にデフォルメした人物と衣装による構成に優れた能力を発揮した。様々な衣装を身につけた女性たちを生き生きと描いた作品は、新設のモード部門の生製品の魅力を極めて効果的に宣伝したと推測される。

リカルツの絵葉書に描かれた女性の多くは、ポール・ポワレ風のゆるやかなハイウエスト、または筒型の直線的シルエットのドレスや上着を着て、ショール、マフ、花・羽根飾り付きのつばの広い帽子等の付属品を身につけている。また、オーブリー・ビアズリー (Aubrey Beardsley, 1872-1898) 風の仮面舞踏会を思わせる場面を描いたシリーズも製作された。これらの作品では、高い襟や、大きく膨らんだズボンやスカートといった

⁵⁴⁴ Schweiger, *a.a.O.*, S. 100.

舞台衣装が、赤・黒・青・黄の大胆な色調で描かれている。従来のモード画にはない、誇張されたスカート、ズボン、袖の膨らみ、及び、踊り手風の人物のしなやかなポーズが特徴的である。後者の衣服と身体表現は、当時ヨーロッパで大流行したバレエ・リュスの舞台美術と衣装を手がけた画家レオン・バクスト（Léon Bakst, 1866-1924）の作風を想起させる。

バレエ・リュスはセルゲイ・ディアギレフ（Sergei Diaghilev, 1872-1929）を中心に結成されたバレエ団であり、1909年のパリでの初演以来、斬新な舞踊、音楽、美術を統合した舞台によりヨーロッパを席卷した⁵⁴⁵。彼らは20世紀のモダン・バレエの基礎を築いたのみならず、芸術各界に多大な影響を及ぼした。特にディアギレフの重要な協力者であったバクストは、〈クレオパトラ〉（1909年）、〈シェラザード〉（1910年）の異国情緒あふれる壮麗な衣装により、パリに官能的で鮮烈な色彩と誇張された東洋趣味をもたらした⁵⁴⁶。バクストは一躍パリ・モード界の寵児となり、彼の感覚的な色彩の躍動的な衣装スケッチは、モード画を描くイラストレーターにも影響を与えた。また、古典的演出を放棄した革新的な振付で踊った同バレエ団のヴァーツラフ・ニジンスキー（Vaslav Nijinsky, 1890-1950）とタマラ・カルサヴィナ（Tamara Karsavina, 1885-1978）も、リトグラフ印刷の画集や写真集の格好の題材となった⁵⁴⁷。リカルツはこうした同時代の流行を取り入れていた可能性が高い。

また、リカルツのモード画は、パリの最新のモードをバクストやジョルジュ・バルビエ（George Barbier, 1882-1932）ら一流の画家が描いたモード雑誌『ガゼット・デュ・ボン・トン』（Gazette du Bon Ton, 1912-1925）と同時期に製作された。リカルツが優雅な輪郭線で描いた女性の姿は、同誌に掲載された作品群に通底する雰囲気をもつ。しかし、両者を比較すると、リカルツは生地が多様かつ個性的な装飾模様において、同誌のモー

⁵⁴⁵ バレエ・リュスに関する主要文献：アラ・ローゼンフェルド監修『舞台芸術の世界：ディアギレフのロシアバレエと舞台デザイン』アートインプレッション、2007年。

⁵⁴⁶ ポワレもバクストに刺激を受け、ギリシャ風のチュニック・ドレス、トルコ風パンタロン、ハーレム・スカート、ランプシェード・ドレス等の東洋的な色彩とフォルムをもつ衣装を次々と発表した（アラ・ローゼンフェルド「舞台芸術の世界：1990 [ママ] -1945年における演劇、オペラ、ダンスのためのロシア・デザイン」ローゼンフェルド、前掲書、16～17ページ。朝倉、前掲書、88～90ページ）。

⁵⁴⁷ 1910年代にはジョルジュ・バルビエ（George Barbier, 1882-1932）の画集『ワツラフ・ニジンスキー』（Dessins sur les Dances de Vaslav Nijinsky, 1913）、エミール・オットー・ホッペ（Emil Otto Hoppé, 1878-1972）の『バレエ・リュス写真集』（Studies from the Russian Ballet, 1913頃）、1920年代にはロバート・モンテネグロ（Robert Montenegro, 1887-1968）の画集『ワツラフ・ニジンスキー』（Vaslav Nijinsky: An Artistic Interpretation of His Work in Blak, White and Gold, 1922）が発表された（ローゼンフェルド、前掲書、53～58、169～173ページ）。

ド画を凌駕している。

1912年の『ガゼット・デュ・ボン・トン』には、野外や室内を背景に、サマードレス、夜会服、コート、舞台衣装等、様々な衣装を着た女性たちがボショワール技法による鮮やかな色彩で絵画的に描かれている。だが、生地に着目すると、大半は無地や花柄であり、色合いの豊かさに比べ変化に乏しい。他方、リカルツは線的な抽象模様、楕円や菱形の幾何学模様、大小様々な花模様を描いている。こうした特徴は、彼女が分離派以来のウィーンの様式芸術に学び高度な創作能力を有していたことに加え、複数の芸術家によるウィーン工房の協力体制に負うところが大きかった。リカルツが描いた、同時期のホフマン、モーザー、チェシュカのテキスタイルデザインと類似の民族調の花柄や抽象模様の布地は、彼らのテキスタイルがモード部門で利用されたことを証明している。

逆に、モード部門ではテキスタイルデザインの多様性と比べ、衣装のフォルムの刷新はさほど活発ではなかった。リカルツや他のメンバーのモード画や製品写真に見られる衣装は、ポワレ風のハイウエストのドレスとウィーン独自のゆったりとしたガウン風のサック・ドレスが中心である。ハイウエストの直線的シルエットのドレスは、ポワレのみならずビーダーマイヤー様式をも思わせる落ち着いた雰囲気であり、リボンや袖の形に様々なバリエーションがある。しかし、ポワレがスカートの裾部分がすばまったホップル・スカート、日本の打ち掛けと似たキモノ・コート、ギリシャ風のチュニック・ドレス、ランプ笠のようなランプシェード・ドレス等、フォルムに特徴をもつ衣装を連続して発表したほどには、フォルムの変化が前面に打ち出されていない。

6.2.3.2. 戦時下のモード画集：『モード・ウィーン』（1914-1915）、『婦人の生活』（1916）

1914年から1916年にかけて、ウィーン工房からモード画集『モード・ウィーン』（Mode Wien, 1914-1915）⁵⁴⁸、及び『婦人の生活』（Das Leben einer Dame, 1916）⁵⁴⁹が発行された。これらの画集の収録作品は、第一次世界大戦勃発後のファッションにおける国家主義的傾向と、戦時下にあってもなお明るさを失わないウィーン工房のデザイン的特性を明らかにしている。

『モード・ウィーン』は、ウィーンのエドゥアルト・コスマック出版社（Verlag Eduard Kosmack）から発行された12冊のモード画集シリーズである。当時ウィーン工房の主力デザイナーであったペツヒエ、ヴィマー＝ヴィスグリルと並び、正式メンバーとなる前のリカルツ、リックス、フレーグル、ロッテ・カルム、フリッツィ・レーフ（Fritzi Löw,

⁵⁴⁸ Maria Likarz-Strauß, Fritzi Löw, Dagobert Peche, u.a., *Mode Wien*, Kassette mit 12 Mappen, Wien 1914-1915.

⁵⁴⁹ Wiener Werkstätte, *Das Leben einer Dame*, Wien 1916.

1891-1975)、レニ (イレナ)・シャシュル (Reni (Irena) Schachl, 1895-1979) の作品が収録された。リノリウム印刷によるドイツ表現主義風の黒い輪郭線が目立つイラストは、優美なパリ様式に対するドイツ的な郷土性を打ち出している。『婦人の生活』の収録作品と共通の特徴として、この時期に再びコルセットが着用され、ドイツ的とされる幅広のスカートの回顧的モードが主流となった様子が見て取れる。描かれた衣装は無地か縞模様であり、装飾的な布地は激減した。しかし、ロッテ・カルムによる3人の女性の湖畔の散歩風景は、濃い青と緑の背景にパステルカラーのピンク、紫、オレンジの衣装が映える優雅な作品である。フリッツィ・レーフの室内の男女のイラストも、明るい色彩とリズムカルなデフォルメにより、素朴な印刷技法にウィーンらしい洗練が加味されている。

『婦人の生活』は、公園やモード店を訪れる女性たちの日常風景を描いた手彩色木版画の画集であり、作者はほぼ全員ウィーン工房の女性デザイナーであった。第1巻には、マティルデ・フレーグル (1点)、フェリーツェ・リックス (1点)、ヒルデ・イエッサー (2点)、ヴァリー・ヴィーゼルティアー (2点)、ロッテ・カルム (3点)、アニー・シュレーダー (Anny Schröder, 1898-1872) (5点)、レニ・シャシュル (2点)、ガビ・メシユル (Gabi Möschl, 1887-?) (1点)、ゲルトルート・ヴァインベルガー (Gertrud Weinberger, 1897-?) (1点)、グレーテ・フォン・ノア (Grete von Noé, 1894-?) (1点) が参加した⁵⁵⁰。

収録作品には、『モード・ウィーン』と同様、無地のかつちりとしたジャケットと幅広のスカートの、復古的なドレスが描かれている。版画による描写の限界もあったと考えられるが、柄物の生地が少ない抑制的な衣装は、贅沢が節制された戦時下の状況を伝えている。だが、素朴な黒い輪郭線によるイラストは鮮やかな赤・青・黄・緑・オレンジ・ピンクで彩色され、画集全体は『モード・ウィーン』以上に華やかな雰囲気である。ここから、抑制的モードが主流であった時期にも、ウィーン工房の女性メンバーの装飾精神が健在であった様子うかがわれる。

以上のように、ウィーン工房モード部門の活動内容は、多様な装飾的なテキスタイルの使用を特徴とするドレスや小物類の生産、及びモード画やモード画集の印刷・出版であった。モード画は服飾の専門知識がないデザイナーも参入しやすかったことから、モード部門はテキスタイル部門とならび女性メンバーの最初の活躍の場として重要な意味をもった。リカルツ、リックス、フレーグル、イエッサーら女性メンバーは、この領域で当時の中心的な男性メンバーと同等に作品を発表している。ホフマンは彼女たちの創作能力を高く評価し、1916年に設立した芸術家工房に正式メンバーとして迎え、そこで

⁵⁵⁰ *Das Leben einer Dame*, Heft 1, 1916 目次。

女性たちはテキスタイル部門、モード部門と連携しながらウィーン工房の装飾的デザインを一層発展させることとなった。

6.3. 女性デザイナーの養成拠点：ホフマンとチゼックによるデザイン教育の意義

本節では、女性メンバーに共通する明るさ、軽快さ、優美さを伴う装飾的作風の原点となった、クンストゲヴェルベシュエーレにおけるホフマンとフランツ・チゼックのデザイン教育の特徴と意義を検証する。第2章で論じたように、1900年のミュルバッハらの学校改革は先進的な芸術家による独自の教育の実践を可能とした。さらに、クンストゲヴェルベシュエーレは比較的女性が学びやすい教育機関であったことから、同校は創造的な女性デザイナーの養成拠点となった。以下、第一次世界大戦中の男性不足という理由を越えて、1920年代以降もウィーン工房の主力を担った女性メンバーの創作力の基盤を考察する。

6.3.1. 応用芸術教育と女性

19世紀後半から20世紀初頭の工芸改革運動、及び応用芸術運動の担い手は男性であったが、工芸や応用芸術は伝統的に女性に容認された数少ない芸術領域であった。ウィーンでは、1920年まで造形芸術アカデミーの学生は男性に限定され、絵画や彫刻といった純粋芸術を志す女性は独学か高額の私立学校に通うほかなかったが、クンストゲヴェルベシュエーレは1867年の開校当初から女性に門戸を開いていた。同校は、実際には後年、職業としての女性美術工芸家（Kustgewerberin）の養成拠点となったが、当初は良家の子女が通うにも体裁の良い、非就業目的の美術学校と認識されていた⁵⁵¹。また、経済状況の悪化により中流階級的女性たちが就業に迫られた際も、手工芸は伝統的な家庭的仕事であるとの理由づけから家族の承認を得やすかった⁵⁵²。こうした点で、同校への入学は女性たちにとり比較的容易であった。

写真・グラフィック領域の重要機関であったウィーンの帝国立グラフィック教育・研究所（k.k. Graphische Lehr- und Versuchsanstalt in Wien）も、1908年に聴講生の身分であった女性の正規入学を認めた。同研究所の第Ⅰ部門「写真・複製技術教育所」の第Ⅰコースの女子生徒の率は1907/08年にすでに全体の4分の1を占めたが、正規入学許可後さらに増加し、1918年には52%に達した⁵⁵³。研究所は共通の教授陣やダブルスクールの生徒を通じクンストゲヴェルベシュエーレと関係が深く⁵⁵⁴、ウィーン工房ではフェリーツ

⁵⁵¹ Elisabeth J. Michitsch, *Frauen-Kunst-Kunsthandwerk: Die Künstlerinnen in der Wiener Werkstätte*, Dipl., Wien 1993, S. 83.

⁵⁵² Ebenda, S. 166-167.

⁵⁵³ Ernestine Bennerstorfer, Ingrid Zeman, *Die erste Generation: Gebrauchsgraphikerinnen in Österreich 1882-1918/19*, Wien 2002, S. 34.

⁵⁵⁴ コロマン・モーザーは1897年に1学期間、聴講生として第Ⅱ部門に在籍。クンストゲヴェルベシュエーレの著名な活字・紋章学の教授であったルドルフ・ラリッシュは、グラフィック教育・研究所第Ⅰコースの紋章学教官でもあった。研究書に関する主要文献

エ・リックス、ユッタ・シカ、ロッテ・ハーンが非正規学生として在籍していた。研究所の本来の目的は近代複製技術の専門家の養成であったが、基礎教育としてデッサンを中心に充実した美術教育を実施し⁵⁵⁵、国内のグラフィックアートの発展に寄与した。1910年代の教官及び生徒作品には、同時代のウィーン工房のグラフィック作品と酷似した作品が多数確認できる [図 3]。

6.3.2. ヨーゼフ・ホフマンの建築専門クラス：多領域の工芸制作の実践

若い女性たちが、女性にとって比較的好条件であった工芸・応用芸術教育機関で学んだ後、現実活動の場を得る上で、クンストゲヴェルベシュレ教授とウィーン工房責任者を兼任したホフマンが果たした役割は大きい。ホフマンの存在に加えて、1907年以降のウィーン工房の装飾回帰が職人ではなくデザイナーとして工芸領域への参加を容易にしたこと、及び、1912年にホフマンの建築事務所が独立し、ウィーン工房が内装を請け負う大型の仕事から個々の製品販売に移行していたことの2点も、女性たちに有利に働いたと推測される。

中心的な女性メンバーの正式または実質的な入社年は1916年と1917年に集中し、定期的に徴兵による男性メンバーの欠員を背景としたことは明らかである。したがって、ウィーン工房における女性メンバーの増加は、第一次世界大戦中に欧米諸国で進行した女性の社会進出と共通の現象であったといえる。しかし、前節までに見たように、女性メンバーの多くは正式な入社前からウィーン工房の仕事に携わっていた。1915年に製品化されたフレーグルの装飾による花瓶やグラスが確認できるほか、ウィーン工房見本帳には、リックスの小物類のデザインが1915年から1916年までに10点掲載されている⁵⁵⁶。すなわち、ここから女性メンバーの早期の活躍は、戦争という社会的要因のみならず、彼女たちの多くがクンストゲヴェルベシュレでホフマンに師事したことと関係していたことがわかる。

クンストゲヴェルベシュレでは1900年の学校改革以降、当時としては珍しく生徒作品の外部販売が許可されており、ホフマンは制作面と経済面の双方における実践的な教育効果を狙い、生徒たちに積極的に企業からの依頼を引き受けさせた。その一環として、彼はウィーン工房の仕事を与え、生徒作品を買い取り商品化することも行っていた⁵⁵⁷。

として以下参照。100 Jahre Graphik-Design Ausbildung an der Graphischen, Wien 2007.

Hans Erwin Boegner, *Die »Graphische« Wien. Rückblick und Ausblick*, Wien 1993/94.

⁵⁵⁵ Boegner, a. a. O., S. 12. 第一部門では本格に写真や複製技術を学ぶ前の予備教育として、豊富な美術科目が開講されていた。GLV, S. 12. GLV, 1913, S. 63.

⁵⁵⁶ Modelbücher der Wiener Werkstätte.

⁵⁵⁷ Leopold Kleiner, *Josef Hoffmann*, Berlin/ Leipzig/ Wien 1927, S. 25.

また、生徒の多くは卒業後ウィーン工房に入社し、特に、1916年に開設されたばかりの芸術家工房に在籍する者が多かった。1920年には芸術家工房の23名中、20名がクンストゲヴェルベシュレー出身であり⁵⁵⁸、うち11名がホフマンの元生徒の女性であった⁵⁵⁹。

ホフマンが担当した専門課程の「建築専門クラス」の女子生徒数は、1910年代に増加し、1915/16年にはクラスの半数を超えた⁵⁶⁰。ウィーン工房の芸術家工房では多様な品が製作され、全体的な様式傾向として、初期の幾何学様式と対照的な装飾性豊かな個性的表現を特徴としたことは前述の通りである。こうした製品領域及び様式性は、ホフマンクラスの生徒作品の特徴と通底する。クンストゲヴェルベシュレーの授業内容は教官の自由裁量にゆだねられており、ホフマンの建築専門クラスでは当初から生徒の自主性を重んじた実習が行われた。座学は少なかったようである。1901年の芸術雑誌『インテリア』（Das Interieur）の記事には以下のように記されている。

古いタイプの専門家はこれを学校と呼ばないだろう。若い生徒たちは全く自由に（略）過去の模様の機械的な作業に代わり、自分たちの好きなことや自分たちに出来ることをやっている。⁵⁶¹

このように、ホフマンの自由な授業スタイルは当時としては新しかった。さらに、ホフマンの建築クラスの突出した特徴は、生徒の制作領域が建築に制限されることなく、多領域の工芸に及んでいた点である。1912年の芸術産業博物館での春季オーストリア工芸展に関する『芸術と美術工芸』の記事は、クンストゲヴェルベシュレーの優れた工芸教育の成果に対する称賛と共に、ホフマンの建築クラスが「最も包括的な専門クラス」⁵⁶²であり、多彩な展示に貢献した旨を明記している。1913年の学校の年次報告書には、授業内で「墓地、庭園、個人及び集合住宅、ファサードの設計と内装」等の建築課題に限らず、「家具、布地、絨毯、祭壇と墓碑、教会の祭服と祭具、ポスター、モードと舞台衣装、装飾品、商業グラフィック、（略）陶器、ガラスデザイン、鉄・ブリキ製オブジェ、装飾的彫刻」⁵⁶³が制作されたとの記録が残る。

1920年代にホフマンの助手を務めた建築家レオポルト・クライナー（Leopold Kleiner, 生没年不詳）の回想は、後年まで続いた特有の授業風景を以下のように描写している。

⁵⁵⁸ Schweiger, *a. a. O.*, S. 98.

⁵⁵⁹ Michitsch, *a. a. O.*, S. 150-151.

⁵⁶⁰ *Ebenda*, S. 59.

⁵⁶¹ Moritz Dregner, Die Schule Hoffmann an der k.k. Kunstgewerbeschule in Wien, in: *Das Interieur II*, Wien, 1901, S. 4.

⁵⁶² Kunst und Kunsthandwerk, Jg. 11, 1912, S. 329.

⁵⁶³ Hochschule für angewandte Kunst, Registratur 130/1913, zit. nach: Maier, S. 87.

クンストゲヴェルベシュレーの2階に「建築専門クラス、ヨーゼフ・ホフマン教授」と書かれたドアがある。そこへ入ると（略）小さなブースに続くガラスのドアがいくつかあり、数人の生徒たちが集まって作業している。（略）ここではモードデザイナーが製図板に向かって真剣に住宅を設計するクラスメイトと和やかに制作し、別のブースでは布地、服、靴がデザインされ、同様に小住宅やジードルングの設計、家具や劇や映画の演出プランの作成が行われている。⁵⁶⁴

こうしたクラスの特徴は、ホフマンの建築教育思想に基づいていた。ホフマンにとり、室内空間に関わる応用芸術は建築家が学ぶべき領域のひとつであった。彼は、建築家は技術的な必要条件のみならず、洗練された趣味や、環境と現象のリズムに対する感覚を表現すべきであり、それゆえ現代の建築学校は様々な応用芸術の分野から切り離されてはならないと主張した⁵⁶⁵。また、授業に対するホフマンの発言から、反歴史主義の芸術家としてのホフマンの教育観が見て取れる。

授業では現代人の生活に関わることを全てに取り組んでいる。（略）新しさよりも、純粋で自由な仕事をするのが大事だ。（略）私は誰にも何も強制しない。成果が認められるなら、どのような試みや努力がなされようと同じことだ。⁵⁶⁶

新しさよりも創造性を重視している点は、世紀転換期のウィーン分離派の芸術思想に通底する。第2章で述べた通り、ウィーン分離派は硬直したウィーン美術界を批判したが、伝統や歴史自体に否定的ではなかった。以上のように、ホフマンは工芸制作を建築教育の一環と認識し、工芸領域を含む生徒の自由な創作を奨励した。

しかしながら、女子生徒が多かったホフマンのクラスでいわゆる「女性的」な手工芸品の制作が活発であった事実には、芸術における性別分業の要素をも指摘する必要があるだろう。服飾、アクセサリ、刺繍作品等を制作したのは主に女子生徒であった。さらに、ほとんどの女子生徒は工芸制作のみを行い、建築に関与しなかった。例えば、リックスは在学中の制作領域は、ガラス、布地・服飾デザイン、絵本、イラスト、ビーズ

⁵⁶⁴ Kleiner, *a. a. O.*, S. 24.

⁵⁶⁵ Josef Hoffmann, Die Schule des Architekten, in: *Das Kunstblatt*, 1924, zit. nach: Sekler, *a. a. O.*, S. 493-494.

⁵⁶⁶ Sekler, *a. a. O.*, S. 241.

細工、絹刺繍であった⁵⁶⁷。フランクフルト・キッチン設計者として知られる女性建築家マルガレーテ・シュッテ＝リホツキー（Margarete Schütte-Lihotzky, 1897-2000）は 1910 年代にオスカー・ストルナードの建築クラスに在籍しており、ホフマンはいずれ結婚し家庭に入る女子生徒に建築を教えるのは無意味だと考えていたと批判している⁵⁶⁸。女性への教育に対するホフマンの発言は残されていない。

以上より、ホフマン自身の教育思想と当時の伝統的な性別分業の存在が相まって、女子生徒の工芸制作を促進したといえるだろう。ホフマンは工芸を含む自由な創作を促したことで、女性たちがプロのデザイナーとして自立する道を整えた。そして、第一次世界大戦中の男性デザイナーの減少、及び女性に唯一開かれていた領域である応用芸術教育の蓄積という当時のヨーロッパ共通の現象は、ウィーンではホフマンの存在を介して女性デザイナーの実践的活動に結びついた。

6.3.3. フランツ・チゼックの装飾形態学クラス：「感覚のリズム化の訓練」

6.3.3.1. 女性メンバーの作風とペッヒエ、ホフマンの作風の関係

ウィーン工房の女性メンバーによるデザインは、明るい色彩の躍動感のある装飾性を共通の特徴とした。具象的な自然、動物、人物の模様のほか、格子や太さの異なる線による抽象文様も多数制作された。女性たちの作風に影響を与えた人物として、同じく装飾的デザインを得意としたダゴベルト・ペッヒエの存在が注目されるが、彼の女性たちへの関与は限定的であった。ベルタ・ツッカーカンドウルによって「バロック以来オーストリアが得た最高の装飾家」⁵⁶⁹と称賛されたペッヒエは、ウィーン工房のみならずオーストリアを代表する著名デザイナーであったが、彼はホフマンのような教師の立場になく、1917 年から 1920 年までチューリヒ支店責任者を務めたため女性メンバーと交流する機会自体が少なかった⁵⁷⁰。

ヒルデ・イエッサーが頻繁にガラス絵や小箱にペッヒエ風の鋭角的な葉、リボン、星、小花の模様を描いたように、ペッヒエの女性メンバーへの影響は皆無ではない。だが、ペッヒエと女性メンバーのデザイン感覚は異質であり、ペッヒエのデッサンの鋭い線は女性メンバーを凌ぐ高度な構成力と鋭敏な造形感覚を示している。彼はバロック、ロココ、東洋美術を熱心に研究し、ウィーンの伝統的な装飾文化を継承していた⁵⁷¹。彼は戸

⁵⁶⁷ Katalog, ウィーン応用美術大学アーカイヴ蔵。

⁵⁶⁸ Margarete Schütte-Lihotzky, *Warum ich Architektin wurde*, Salzburg, 2004, S. 28.

⁵⁶⁹ Berta Zuckermandl, *Erinnerungen an Dagobert Peche*, in: *Neues Wiener Journal*, Jg. 31, 1923, S. 5.

⁵⁷⁰ Hörmann, a.a.O., S. 170.

⁵⁷¹ ペッヒエのデザインに関する主要文献 Peter Noever (hg.), *Die Überwindung der Utilität:*

棚や鏡台等の大型家具もデザインしており、女性メンバーよりも幅広い領域で卓越した造型能力を発揮した。

クンストゲヴェルベシュレー時代を含め女性たちと関わりが長かったホフマンも、彼女たちを造形的に感化することはなかった。前述のように、ホフマンは生徒の芸術的個性を発展させることに重きを置き、芸術を教えることは不可能であり、授業内では各自の才能に気づくのが大事であるとの考えであった⁵⁷²。彼は、「私にできるのは、あなたたちの仕事の正しくないところを指摘し（略）正しいところとよいところを指摘することだけです。フォルムの面であなたたちを感化するつもりはありません」⁵⁷³と述べ、授業内で具体的指導することは少なかった。不出来な作品に対しても細かな助言をせず、修正ではなく最初から作り直すよう指示したとされる⁵⁷⁴。

6.3.3.2. チゼックの独自性と世紀転換期デザイン教育の継承

ペッヒェやホフマンと異なる独特の装飾感覚をもった女性メンバーは、創作の基盤をクンストゲヴェルベシュレーでのフランツ・チゼックの装飾教育を通じて形成した。チゼックの遺品にはホフマンのクラスで描かれた内容と同じテキスタイル、アクセサリ等のデザイン画が多数含まれており、チゼックとホフマンの教育が連動していた様子を示している⁵⁷⁵。チゼックは先駆的な児童美術教育家であり、ウィーンの最新の芸術動向とも関わった。彼は 1910 年代後半から 1920 年代にかけてウィーンに滞在中のヨハネス・イッテン (Johannes Itten, 1888-1967) やハンガリーの亡命芸術家グループと交流し、1920 年には前衛的な抽象芸術の一派「ウィーン・キネティズム」(Wiener Kinetismus) を創始した。

チゼックの「装飾形態学」(Ornamentale Formenlehre) は一般課程の科目であり、「感覚のリズム化 (Rhythmisierung) の訓練」⁵⁷⁶を主軸とした。チゼックは、装飾は個人の内面のリズムと法則を表現する必要があるとの考えから、授業では生徒たちの感性を表出させることを重視した。クンストゲヴェルベシュレーでの彼の教育活動は、第一次世界大戦を境に 2 つの時期に区分される。前半期の 1910 年代の教育の特徴は、自然のモティー

Dagobert Peche und die Wiener Werkstätte, Ostfildern 1998.

⁵⁷² Kleiner, a.a.O., S. 23.

⁵⁷³ *Ebenda*.

⁵⁷⁴ Sekler, a. a. O., S. 241.

⁵⁷⁵ Monika Platzer, Kinetismus=Pädagogik-Weltanschauung-Avantgarden in: Monika Platzer, Ursula Storch, (hg.), *Kinetismus: Wien entdeckt die Avantgarde*, Wien 2006, S. 14.

⁵⁷⁶ Manuscript von Franz Cizek, undatiert, Nachlass Franz Cizek, Wiener Stadt und Landesbibliothek, Handschriftsammlung, zit. nach: Platzer, a. a. O., S. 13.

フの装飾的転換であった⁵⁷⁷。チゼックは自然模倣に偏重した芸術に批判的であり、生徒たちに、身近な動植物を形態、動き、色彩面から子細に観察した後、個々の要素を統合するよう求めた。この方法により、自然の単純な模写ではなく象徴化が可能となり、その後、生徒たちが想像力（Phantasie）による単純化や変形を繰り返すことで新たな装飾が生まれるとされた⁵⁷⁸。

授業では、動いているモデルを特定の位置から観察し、連続体として素描し運動の経過全体を把握する訓練も行われた。これは表層にとらわれずに対象の本質を捉え、描く訓練であった。こうした動体デッサンは、彼が後に創設するキネティズムの視覚表現につながった。技法としては、ステンシル、亜鉛番ステンシル、リノウム版画、エッチング、エングレービング、色紙の切り絵、石膏彫刻等が取り入れられた⁵⁷⁹。技法学習は生徒たちが様々な技法を駆使して素材に適した表現を実行する力を養成した。

キネティズムの理論化に貢献した批評家レオポルト・ロホヴァンスキ（Leopold Wolfgang Rochowanski, 1888-1961）はチゼックの美術教育の前衛性を評価し、1922年の著作の中で、「チゼック教授のクラスには1912年の時点で、われわれが1918年から1919年に享受したのと同じものをもたらすダダイストたちがいた」⁵⁸⁰と述べている。だが、チゼックの教育には世紀転換期ウィーンの工芸教育改革の成果を継承した側面もあった。とりわけ、1900年代初頭のアルフレート・ローラーの自然研究と素材研究の手法との共通性が見られる⁵⁸¹。ローラーはミュルバッハの学校改革の重要な協力者であり、イギリスやドイツの工芸機関への視察旅行へも同行した。ローラーの教育は極めて革新的であり、美術史家ガブリエレ・コラーは「近代的基礎教育の誕生の瞬間」⁵⁸²と評価している。

ローラーは授業に自然研究を取り入れたが、目的は外観の描写ではなく、力動的分析に基づく動き、特徴、及び心理的要素の把握と人物の非人格化であった。生徒たちは、そこから対象のリズム化によりキュビズムや未来派に通じる二次元的な表現性を獲得し、あらゆる自然が抽象化の対象となる事実を学んだ⁵⁸³。これはチゼックの動体観察と象徴

⁵⁷⁷ 石崎和宏『フランツ・チゼックの美術教育論とその方法に関する研究』建帛社、1992年、259～263 ページ。

⁵⁷⁸ Marietta Mautner Markhof, Franz Cizek und die “moderne Kunst”: Ornamentale Formenlehre an den Kunstgewerbeschule in Wien, in: Hans Bisanz (hg.), *Franz Cizek: Pionier der Kunsterziehung: 1865-1946*, Wien 1985, S. 16.

⁵⁷⁹ 石崎、前掲書、260 ページ。

⁵⁸⁰ Leopold Wolfgang Rochowanski, *Der Formwille der Zeit in der angewandten Kunst*, Wien 1918, S. 96.

⁵⁸¹ Platzer, a.a.O., S. 12.

⁵⁸² Koller, a. a. O., S. 38.

⁵⁸³ Oswald Oberhuber, Die Professoren und ihre schulischen Methoden, in: Fliedl, a.a.O., S. 374.

的な自然の装飾化に通底する訓練であり、特にリズム化は彼が創始したキネティズムの重要な方法論であった。同じくローラーによる、事物の本質を直観的に把握するため観察の記憶から対象を再構築する「記憶のデッサン」(Gedächtniszeichen)は、ウィーンで活動していたイッテンを感化したとされる⁵⁸⁴。チゼックとイッテンは共に美術教育に従事し交流があったことから、この教育メソッドもチゼックに影響を与えた可能性がある。

このように、「美術教育のパイオニア」⁵⁸⁵であったチゼックの教育の一部は、1900年以降のクンストゲヴェルベシュレに蓄積された美術教育の方法論を継承していた。また、ローラーは1909年に新校長に着任し、1910年代はまさに彼の下で再び全学的な教程刷新が進展した時期にあたる。補習課程の「装飾図画」と「装飾構成」から統一・拡大され、装飾形態学のクラスでより発展的な授業が可能となったのもその一環であった⁵⁸⁶。したがって、クンストゲヴェルベシュレの先進的な教育環境そのものが、チゼックの装飾教育の前提となっていた。

6.3.3.4. 教育成果：自由な感性の発露

チゼックは授業について、古い教育と異なり生徒たちの自立した創造を可能とする啓発的な方式であり、模倣ではなく自発性によって成果を得る発見的な授業形式であると述べた⁵⁸⁷。そして、生徒が本来もつ素質を伸ばす芸術教育を理想に、手工芸的訓練と授業での方法論を両輪とし、包括的な装飾的造型、構成教育、及び、デザインを素材に適した技術で実行するための工房訓練を奨励した⁵⁸⁸。こうしたホフマンと共通の教育方針は、当時のクンストゲヴェルベシュレの自由な校風を明らかにしている。1918年頃からチゼックの授業は前衛性を増し、クンストゲヴェルベシュレの「装飾形態学」クラスは1920年代のウィーン・キネティズムの拠点となった。エリカ・ジョヴァンナ・クリエン (Erika Giovanna Klien, 1900-1957)、エリザベート・カーリンスキー (Elisabeth Karlinsky-Scherfig, 1904-1994)、マイ・ウルマン (Marianne/ My/ Mariana Ullmann, 1905-1995)ら、グループの代表格であった女性芸術家はチゼックの教え子であった。彼女たちの躍動的な抽象表現による絵画・立体作品は、未来派や構成主義等の同時代の前衛芸術運動と連動したチゼックの視覚・色彩・造型訓練を基礎としていた。

1910年代のウィーン工房の女性たちによる多様な装飾パターンには、チゼックの装飾

⁵⁸⁴ Ebenda, S. 378.

⁵⁸⁵ Hans Bisanz, *Franz Cizek: Pionier der Kunsterziehung: 1865-1946*, Wien 1985 参照。

⁵⁸⁶ 1905年のミュルバッハ退職後、学校改革は停滞しており、ローラー自身は1903年から国立オペラ座での仕事のため一時教職を離れていた (Fliedl, a. a. O., S. 174)。

⁵⁸⁷ Platzner, a.a.O., S. 13.

⁵⁸⁸ Ebenda, S. 11.

教育の効果が認められる。だが、彼の教育は女性デザイナーの創作プロセスに関わるものであり、影響の本質は装飾化の手法であって様式自体ではない。実際に 1910 年代半ば以降のウィーン工房製品の軽快な装飾様式と、チゼックの生徒作品に直接的な類似性は認められない。1900 年代から 1910 年前後の生徒の習作には、前者よりも重たげな 1900 年代の分離派風の線によって描かれた平面的構成が目立ち、1910 年代後半になるにつれ、キネティズムの予兆となる抽象化の指向した連続体デッサンが主となる。さらに、ウィーン工房の女性デザイナーの作風は児童画のような無邪気な奔放さをもつと評されるが、1922 年～1932 年の『青少年赤十字「奉仕する」』⁵⁸⁹に掲載されたチゼックの児童絵画教室の生徒作品と比較し格段に洗練され、両者の違いは明らかである [図 4]。

装飾をめぐる同時代の議論の場において、チゼックは装飾に表層的な審美性以上の意味を見出し、ゼンパーの機能論と異なる創造的意義に着目していた。チゼックの装飾観念には、ウィーン美術史家アロイス・リーグル (Alois Riegl, 1858-1905) の「芸術意志」(Kunstwollen) の概念の影響がみられる。装飾自体を独自の発展の歴史をもつ形態分野に高め、創造的、心理的プロセスへの着目により装飾を自然の模倣から開放したリーグルの学説を踏まえ、チゼックは「形態意志」(Formwille) と素材加工を装飾の基本要素と見なし、装飾とは線描能力ではなく、工芸家が形態と色彩を把握し、それらを洗練させ視覚化するものであると考えた⁵⁹⁰。

一方、ウィーン工房の女性デザイナーたちがこうした議論に加わっていた形跡はない。花、果実、小鳥等の動植物、想像上の風景、スポーツをする人物、斜め格子やジグザグ線といった幾何学図形等、多岐にわたるモチーフを用いた無数のバリエーションをもつ装飾模様は、芸術意志や形態意志という装飾理論とかけ離れた雰囲気である。女性たちは、芸術意志の実現よりも素材と自身の創造的可能性に自覚的であった⁵⁹¹。世紀転換期の芸術刷新運動でも芸術家の創造性はかつてなく重視されたが、そこでは反歴史主義と新たな時代様式の確立という確固たる理念があった。しかし、女性たちの創作態度に基盤となる理念は見受けられず、装飾は、自然や過去から現代に至る様式的要素を自在に吸収し、「内的なリズム」に従い個性的に表出した感覚的表現であった。

こうした作風は、彼女たちがアカデミックな芸術教育を受けなかったことも影響していたと推測される。性別を問わず、純粋な芸術家団体ではないウィーン工房のデザイナーは流行を柔軟に取り入れる傾向があったが、美術界の周縁にいた女性たちはなおのこと反アカデミー、反歴史主義といった芸術論争から離れ、感性的な造形活動に身を投じ

⁵⁸⁹ *Jugendrotkreuz Zeitschrift "ich diene"*, Jg. 1-11, 1922-1932.

⁵⁹⁰ Platzner, a.a.O., S. 12-13.

⁵⁹¹ Hörmann, a.a.O., S. 179.

やすい状況にあったといえよう。

以上より、ホフマンとチゼックの教育意義は工芸制作と装飾能力の育成、及び女性たちの個性と創造性を開花させたことにあった。さらに、ホフマンを通じデザイナーの自由な創作を許容する職場を得たことで、女性たちは戦時中に新たなウィーン工芸の担い手となったといえる。

6. 4. 国家協力と経営努力

本節以下、第一次世界大戦中のウィーン工房の存続を助けたもう一つの要因となった国家との結びつきを検証する。

6. 4. 1. 中立国での販売促進活動

1917 年、ウィーン工房は中立国である北欧の諸都市で展示販売会を行い、チューリヒに新規支店として子会社「ウィーン工房株式会社チューリヒ」を設立した。中立国への進出の背景には、長期化する第一次世界大戦下の国家の思惑も絡んでいた。政府は輸出促進による外貨獲得のため国内製造業を支援し⁵⁹²、特にウィーン工房製品をオーストリアの優れた芸術レベルを証明する国家の宣伝材料とすることを意図した。

ウィーン工房は 1916 年から積極的な販売姿勢を明らかにしており、1 年以内にマリエンバード支店、ベルリン支店、ウィーン市内のパレス・エスターハーギー及びマイセダーガッセ販売店の 4 店を相次いで開設した。マリエンバード支店の様子は、1917 年の日刊誌『全ウィーン日報』（Alle Wiener Blätter）に次のように描写されている。

ウィーン工房経営陣によるマリエンバード支店の開設は、商業的な企業精神の命令を越えた文化的行為であった。こうして「ボヘミアの温泉の真珠」に集う湯治客たちは、素晴らしい革製品、銀器類、ガラス製品、本、及び、特に魅惑的な絹製布地、ドレス、ブラウス、帽子、モード製品を直接見て購入する機会に恵まれた。⁵⁹³

文中の「文化的行為」という言葉や製品の品揃えから、マリエンバード支店が上質の品物を取り揃えた高級工芸店であったことがわかる。別の記事も、同支店の主要商品が手工芸品であったと記している。

無味乾燥な機械による量産品に満足できない人々にとって、喜ばしい知らせだろう。ウィーン工房の立派な銀器類、様々な好みを考慮した宝飾品、手仕事による絹製布地やドレス、ブラウス、帽子、その他のモード製品が、マリエンバードでも先日開店した支店にて買えるようになった。⁵⁹⁴

⁵⁹² Noever, *Preis der Schönheit*, S. 258.

⁵⁹³ WWAN 83, Nr. 145. 出展表記: *Alle Wiener Blätter*, Juli 1917.

⁵⁹⁴ WWAN 出展表記無し。

このように、新たな店舗で売り出されたのは女性メンバーが得意としたモード製品や小物類であった。前述のように、店舗増設時期と重なる 1916 年の芸術家工房の新設も、自由な制作環境を保証することで生産部門を活性化させ、主力商品である美的工芸品の多様な品揃えを維持する狙いがあったと推測される。高級工芸品を扱う常設店舗が増えたことで、ウィーン工房のブランドはより広範な地域と人々に浸透し、その知名度と評判に注目した政府により、1917 年頃からウィーン工房は国家の対外的プロパガンダの一端に組み込まれることとなった。

1916 年の事業展開はドイツと君主国領の範囲内だったが、1917 年秋から中立国への進出が始まった。9 月 27 日、著名メンバーのペッヒェが責任者を務めたチューリヒ支店が盛大に開店した。この支店について、当時のウィーン工房責任者フィリップ・ホイスラーは芸術産業博物館館長のライシングに宛てた手紙の中で、「帝国外務省、戦争報道局 (k.u.k. Kriegspresse-Quartier)、貿易省の希望で設置されたわれわれのスイス支店」⁵⁹⁵と記している。この文章は、チューリヒ支店の開設に政府の意向が働いており、支店が中立国スイスでオーストリア芸術の卓越性をアピールする政治的任務を帯びていたことを明らかにしている。つまり、チューリヒへの進出は通常の事業展開の一環にとどまらない意味をもった。

開店 2 日後にヴァリエテ劇場にて開催された記念モードショーは、ウィーン交響楽団の演奏を伴い⁵⁹⁶華麗に演出された。『ベルン日報』(Berner Tagblatt) の記事は、ショーの様子を以下のように報告している。

土曜日のヴァリエテ劇場でのウィーン・モードショーは最後列まで埋まり、ウィーン様式とウィーン趣味が高らかに発表された。16 人の美しいウィーンの婦人がウィーンの高級モード店の最新の衣装、ケープ、帽子、毛皮を披露した。観客は 300 万クローネ相当の素材を目にしたことになる。(略) 劇場と絨毯会社フォルスター社は短時間でホールを上品に飾り付け、ショーのために豪華なペルシャ絨毯で廊下を覆った。⁵⁹⁷

モデルが着た夜会服にはスイス絹 (Schweizerseide) が使用され、帽子製造にはスイス北部のアールガウの麦藁会社が協力した。そのためスイス人記者は、「このウィーン・モ

⁵⁹⁵ フィリップ・ホイスラーのエドゥアルト・ライシング宛の手紙、1918 年 3 月 16 日、オーストリア国立応用芸術博物館蔵。

⁵⁹⁶ WWAN, Nr. 161. 出典表記: *Berner Tagblatt*, 29. 9. 1917.

⁵⁹⁷ WWAN, Nr. 160. 出典表記: *Berner Bund*, 1. 10. 1917.

ードショーには自国の懐かしい感覚が混ざっている」⁵⁹⁸とも記している。さらに、ショーの利益はスイス傷病兵基金に寄付され⁵⁹⁹、ウィーン側がスイスに好印象を与えようとした様子がうかがわれる。ショーの成功は10月1日の『ボスニア新報』(Bosnische Post)の記事でも報告され⁶⁰⁰、戦争末期にもウィーンがなお、広大な君主国の流行を牽引する文化的中心であったことがわかる。こうして、華やかな開幕ショーとペッヒエの内装による店内の工芸品は、洗練された優雅なウィーン工芸のイメージを国内外の人々に強く印象づけた。

1917年10月以降、ウィーン工房はコペンハーゲン、ストックホルム、コンスタンチノーブル⁶⁰¹でモードショーや商品展示会を実施した。他企業との共同開催の場合もあり、コペンハーゲンでのモード展示会はウィーン工房を中心に計10社が出展した⁶⁰²。当時の新聞記事によると、コペンハーゲンのレストランでの展示会には観客が殺到した。ストックホルムでオーストリア週間中に開催されたストックホルムでのショーへも、チューリヒのショーと同様の楽団演奏の中、スウェーデンの上流階級が大勢集まった⁶⁰³。『新ウィーン・ジャーナル』(Neues Wiener Journal)の「ストックホルムは確実だ!」と題した記事は、中立国での展覧会が成功を収め、優れた工芸品によって現地の人々のオーストリアへの心象がよくなった点を強調している。

ストックホルムはウィーンの美術工芸品の保護者であり、良好な販路であるが、この状態に至ったのはストックホルムで展覧会を開催した「ウィーン工房」の功績である。(略)あらゆる点で成功した展覧会を通じてスウェーデンのオーストリアへの共感が強化され、さらに「ウィーン工房」が手染めの絹、洗練された美術工芸品、陶器、その他の素晴らしい個性的な商品によって工芸における「ウィーン派」の新たな地盤を獲得した。今回の展示は大成功だった。⁶⁰⁴

このように、中立国での一連の展示・販売活動はオーストリアの国家宣伝の一翼を担った。こうしたウィーン工房の役割は、女性メンバーの増加により多様性と装飾性を増したウィーン工房製品が、戦時下で政治的に利用された実態を浮き彫りにする。

⁵⁹⁸ Ebenda.

⁵⁹⁹ WWAN, Nr. 161. 前掲。

⁶⁰⁰ WWAN, Nr. 165. 出典表記: *Bosnische Post*, 1. 10. 1917

⁶⁰¹ WWAN, Nr. 176. 出典表記: *Konfektionär*, 28. 12. 1917

⁶⁰² WWAN, Nr. 169. 出典表記: *Wiener Handelsblatt*, 10. 10. 1917

⁶⁰³ Ebenda.

⁶⁰⁴ WWAN, Nr. 170. 出典表記: *Neues Wiener Journal*, 10. 10. 1917

6.4.2. 「オーストリア的」工芸における民族的表現の欠如

ウィーン工房の優美な装飾的デザインが「オーストリアらしさ」を体現するものと見なされた一方で、そこに民族的な表現性は希薄であった。民族を想起させるフォークアート風のデザインが増えたのはむしろ戦前の1910年代前半のことであり、ウィーン工房の様式の転換期であった1907年頃のデザインの一部にも、素朴で明快な色彩や太い線の繰り返し模様が登場している。第4章で述べたように、1907年のキャバレー・フレード・マウスやグラフィック部門の作品が好例であり、その後、1910年前後に明瞭なフォークアート風デザインがテキスタイル製品や金属細工に用いられた。

フォークアートを引用した最初期のウィーン工房デザイナーの1人は、刺繍装飾家のメリッタ・レフラーであり、1909年の美術産業博物館冬期博覧会に出展されたスラブの民族調の帽子、上着、ティーポットカバー、クッション等の作品は、根源的なものと文化的なものの統合的表現として好評を博した⁶⁰⁵。テキスタイル部門では、ホフマン、チェシュカ、ロッテ・フレイメル＝フォホルラーらがフォークアート風の色調の壁紙やプリント生地を多数手がけ、1910年代半ばまでウィーン工房製テキスタイルの中でフォークアート風デザインは高い割合を占めた⁶⁰⁶。1914年のドイツの雑誌記事が示すように、生命力溢れるフォークアートはハプスブルク君主国の民族的多様性を、現実の政治問題とは別に平和的に想起させるものであった。

繊細さ、洗練、慎みが似合う生来のウィーン趣味は、少々方向性の異なるウィーン工房の新製品に抵抗感を示すかもしれないが、同社の芸術家たちによる豊潤で美しい作品の成功に不思議はない。今日ウィーンに住む人々の大半が、今なお色彩豊かなフォークアートが息づく多民族帝国の様々な地方からの出身者であることも関係しているだろう。⁶⁰⁷

しかし、1910年代後半は全部門的に洗練された都会風デザインが優勢となった。ガラス製品には1920年代のアール・デコを予期させる軽快な人物やジグザグ模様が明るい色彩でリズムカルに描かれている。また、フレイグル、リックス、リカルツら女性メンバーのテキスタイルやエナメル細工の下絵に見られるように、暗い色調の幾何学的な抽象模様、及びそれらと自然のモチーフを組み合わせた前衛芸術の要素を取り入れたデザ

⁶⁰⁵ Michitsch, *a.a.O.*, S. 124-125.

⁶⁰⁶ Angela Völker, *Die Stoff der Wiener Werkstätte: 1910-1932*, Wien 2004, S. 49-101.

⁶⁰⁷ Karl Walde, *Ausstellung österreichischer Kunstgewerbe*, in: *Textile Kunst und Industrie*, VII, 1914, S. 56ff, zit. nach: *Ebenda*, S. 62.

インも増加した。例外的に、グラフィック部門では比較的長期にわたりリトグラフの素朴な色調を生かした民話的雰囲気のカレンダー、イラスト集、ハガキ類が生産され続けたが、同部門の展覧会や販売会等は開催されておらず、伝統行事や田園風景を題材とする郷土的作品は外国向けの製品ではなかったようである。

戦争末期にフォークアート風デザインが顧みられなかった要因として、国家独立の現実味が加速する中欧地域のナショナリズム運動を刺激することの回避、また、ドイツへの軍事的依存により強化されたドイツ系国家としてのアイデンティティの表明との政治的解釈も可能である。だが、根本的な要因として、ウィーン工房デザイナーたちにとりフォークアートがデザインの発想源の一要素に過ぎなかったことが、様式の消費を導いたといえよう。

農村の伝統刺繍やテキスタイルは、19世紀後半の応用芸術運動においては産業化以前の失われた時代の象徴として、1910年代前半には国家の文化遺産として教育省や貿易省の政府関係者から注目された⁶⁰⁸。だが、一方で1910年代初頭には、バレエ・リュスがヨーロッパ各国で大流行し、ウィーンにも巡回している⁶⁰⁹。第6章で述べたように、バレエ・リュスはヨーロッパの多領域の芸術に影響を与えた。レオン・バクストの東洋趣味の衣装や、ナタリア・ゴンチャロワのロシアの民族的スタイルと近代ヨーロッパの芸術表現を融合させたネオ・プリミティズムの衣装や舞台芸術は、ウィーン工房製テキスタイルの鮮明な色彩と大胆な平面模様に取り入れられた。つまり、エキゾチックな民族表現は当時の流行であり、ウィーン工房のフォークアート風表現は、流行バレエ団から着想を得ていた面もあった。

このようにウィーン工房ではフォークアートが政治的背景とはほぼ無関係に引用されたため、一定の商品サイクルが終わるとそれらはデザインの前面から退いた。また、そもそもウィーンを拠点としたデザイナーたちが、長期的には地方のフォークアートではなく、ウィーンに根付いた洗練された宮廷趣味を基盤としたことに不思議はない。女性メンバーのテキスタイルデザインに描かれた植物模様が示すように、1910年代後半には、フォークアートのモチーフは応用的に用いられた。

ベルタ・ツッカーカンドゥルは、第一次世界大戦勃発直後に発表した愛国的なモード批評の中で、オーストリアがフランスを凌駕したと宣言し、成功要因を以下のように分

⁶⁰⁸ Rebecca Houze, “At the Forefront of an Newly Emerging Profession? Ethnology, Education and the Exhibition of Women’s Needlework in Austria-Hungary in the Late Nineteenth Century”, *Journal of Design History*, vol. 21, no. 1, 2008, pp. 19-40.

⁶⁰⁹ アラ・ローゼンフェルド「舞台芸術の世界：1990 [ママ] -1945における演劇、オペラ、ダンスのためのロシア・デザイン」アラ・ローゼンフェルド監修『舞台芸術の世界：ディアギレフのロシアバレエと舞台デザイン』印象社、2007年、14ページ。

析している。

「パリからの脱却」今日、オーストリア中にこの叫びがこだまする。芸術とモードにおけるフランスの長い支配は終わりを迎えた。(略) 政治的戦争が燃え上がる前から、ドイツは堅固な組織力を生かした能力により、そして、オーストリアは新たな存在を花開かせる有機的な豊かなハーモニーにより、フランスの美術工芸産業のヘゲモニーを根底から揺さぶる勝利を収めてきた。(略) 芸術的モードは常に全般的な様式の高みに続く現象として生じる。オーストリア国民は外国かぶれの習慣から逃れようとした瞬間に、この事実に気づいた。(略) 統一的な全体こそオーストリアの時代芸術である。モニュメンタルなものから装飾的なものまで、骨組みからシルエットまで、全て一つの法則から生まれ、それゆえ「工房」の事例はウィーンの服飾モードを洗練させる。⁶¹⁰

この評価は主にウィーン工房に向けられたものであった。かつてウィーン・モデルネの芸術運動を擁護したツッカーカンドゥルは、ウィーンの装飾芸術全般の高揚、及び作品に統一感を生む工房での生産を、オーストリアの美術工芸産業の推進力と見なした。そして、その本質として、「新たな存在を花開かせる有機的な豊かなハーモニー」、すなわち、調和的な芸術的多様性を挙げている。

以上のように、当時はハプスブルク君主国と同義であったオーストリアという多民族国家の表象は、特定の民族性に依拠するものではなかった。ツッカーカンドゥルが指摘したオーストリア工芸の性格が戦時中も維持され、困難な環境下でウィーン工房の経営活動が存続したのは、前述のようにヴィーゼルティアー、フレーグル、リックス、リカルツら女性メンバーの精力的な創作活動に拠るところが大きい。したがって、第一次世界大戦末期、国家宣伝材料となった工芸品の「オーストリアらしさ」の基盤を形成したのは、ホフマンの新古典主義、ペッヒェのネオ・バロックのデザインに加え、女性たちの柔軟かつ直観的な装飾感覚であったといえる。「国家的」とされたデザインは、彼女たちの創作の源泉となったバロック、ロココ、ビーダーマイヤー、及び自然表現や同時代の前衛芸術の要素が混在しており、一元的なナショナリズムとは程遠いものであった。

6.4.3. ウィーン工房側の利点

ウィーン工房の国家への協力的態度は単純な愛国心の発露ではなく、ウィーン工房が

⁶¹⁰ Berta Zuckerkandl, Los von Paris, in: *Wiener Allgemeine Zeitung*, 18.08.1914, S. 1.

私企業であったことにも起因する。ウィーン工房にとり、販路拡大と輸出振興は自社の存亡に関わる問題であった。そのため、国家宣伝としての販売促進は現実に売上増しにつながる自社の利益であり、経営陣は国家貢献を理由に重要メンバーの確保にも努めた。1917年にチューリヒ支店責任者となったペッヒェは、1916年に経営陣の軍部への依頼により、元来病弱であることを理由に軍務を解かれた⁶¹¹。1918年には経営責任者フィリップ・ホイスラーが芸術産業博物館館長のライシングに対し、ウィーン工房の熟練職人ジアラス・カールの兵役免除を国に要請するよう依頼している。

ジアラスは我々の同僚の1人ですが、昨日突然招集され本日早々に入営したようです。(略)彼の仕事は唐突に中断され、現在工房では約30人の職人たちが専門的指導のない状態で働いています。革製品部門でつくられた製品は我が国の輸出振興に貢献し、オーストリアの洗練された仕事と芸術を宣伝すべく、現在残っている中立国と、ご存知のように帝国外務省、戦争報道局、貿易省の希望で設置されたスイス支店に送られました。その後、突如親方を招集され、革製品部門の職人たちを解任せざるを得なかったため、当然納入は不可能になり、われわれにも中立国におけるオーストリア外貨にもありがたくない状況です。今回の件に関し、招集への即刻の介入と、特にジアレス氏に完全な招集まで休暇を与えるよう働きかけてくださるようお願いいたします。⁶¹²

ジアラスの復帰が実現したかは不明だが、このような要請からは、国家に協力しながら戦争による自社の損失を減じようとする経営陣の思惑が確認できる。こうした現実的な経営感覚は、敗戦後のウィーン工房再建過程でも発揮された。

以上のように、第一次世界大戦中、メンバーの男女比の変化がウィーン工房の製品領域及び様式の変化につながった。経営陣は、外貨取得と国家宣伝を必要とした国家に協力しつつ、困難な戦時下の経営を維持した。中立国への進出はウィーン工房の利益となり、さらに、女性たちの装飾的デザインが「オーストリアらしさ」として認識される状況に結びついた。この流れにより、ウィーン工房は第一次世界大戦中に一層オーストリアを代表するウィーンのブランド企業としての地位を固めた。しかし、主力商品となった装飾的な小物類やモード製品は戦後になると、現実社会からの乖離、及び時代との不一致を厳しく批判されることとなった。

⁶¹¹ Peter Noever, *Überwindung der Utilität*

⁶¹² ホイスラーのライシング宛の手紙、1918年3月16日。

7. 1920年代から終焉まで：装飾的デザインと変貌する国家、社会との距離

最終章である本章では、オーストリアが敗戦を迎えた直後のウィーンのデザイン界の様相を明らかにした後、1920年代から1932年の解散までのウィーン工房の活動を取り上げる。第一次世界大戦後、オーストリアは大幅な国土縮小による原料補給地や市場の喪失のみならず、ハプスブルク君主国という従来の国家の基盤を失った。戦後の混乱期、ウィーン工房はハンガリーからの亡命芸術家による前衛芸術運動、「赤いウィーン」の社会主義運動をはじめとするウィーンを舞台とした芸術や社会の変革とは距離を置き、戦前と変わらぬ装飾的な高級工芸品を生産・販売し経営再建に努めた。

モダン・デザインの主流と逆行し、モダニストから厳しい批判を受けながらも、ウィーン工房は解散まで一貫してデザインにおける装飾性を維持した。他方で、ウィーン工房は1920年代中頃から委託生産・販売を通じて外部企業とのネットワークを広げ、企業的性格強め、すでに希薄であった芸術と職人の協同体という初期の性格は一層薄れた。本章では、戦後大きく変貌した国家の首都で、ウィーン工房が芸術面と経済面でそれぞれどのようにデザイン活動を継続したのか検証し、ウィーン工房の最大の特徴であった装飾精神が最大限に発揮された1920年代のウィーン工房の活動の意義を考察する。

7.1. 新共和国のデザインの方向性をめぐる混乱と対立

7.1.1. オーストリア工作連盟の再出発：工芸活動の継続

オーストリア工作連盟は、戦時中は目立った成果がないまま終戦を迎えた。戦後、組織をめぐる状況は一変した。国家的芸術という問題では、もはや多民族国家統一ではなくドイツ系オーストリア人国家としてのアイデンティティが問題となった。物質的な面では、オーストリア工作連盟の活動基盤は、従来の経済構造の崩壊に伴うパトロン層の没落や国家的財政難により弱体化した。さらに、独立国家となったチェコスロヴァキア、ハンガリー、ポーランド、セルビアへの人材流出、分離したボヘミア、モラヴィアの重工業地域や燃料・原料補給地の喪失、ならびに新たな国境間の関税制度等により、オーストリアの生産・流通スケールそのものが大幅に縮小された。社会全体で、失業、食糧難、物資不足が人々の日常生活を圧迫した⁶¹³。また、1918年はオーストリアにとり、スペイン風邪の流行によりヴァーグナー、クリムト、モーザー、エゴン・シーレらウィーン・モデルネの重要人物が一斉に逝去した文化史上の節目の年でもあった。

こうした様々な局面で変化のただ中にあったオーストリア工作連盟は、1918年の年度

⁶¹³ 第一次世界大戦直後のオーストリア、ウィーンの経済危機について、以下参照：Ernst Hanisch, *Der Lange Schatten des Staates: Österreichische Gesellschaftsgeschichte im 20. Jahrhundert*, Wien 1994, S. 277-283.

報告書で以下のように意志表示をした。

団結し働こう！（略）ウィーンはこれまで常に美術工芸領域のトップであった。しかし、最高のものが達成されたのは、政治的、経済的に最も困難な時期であった。（略）我々は今回もまた、崩壊の後に復活が続くことを祈っている。⁶¹⁴

このように困難な状況からの復興をメンバーに力強く呼びかけているものの、1918年11月の総会は、同年逝去したヴァーグナー、クリムト、モーザーら旧中心メンバーを追悼し、戦前のオーストリア芸術発展のためのプログラムの継承と再開を確認するものであった。この総会で、社会福祉省参事官ロベルト・バルチュは、エリート的であったオーストリア工作連盟に大衆文化向上のための視野の拡大を迫った。また、代表エヒトは、芸術家たちに工作連盟と郷土への献身を訴えた。彼は組織改編をも示唆し、オーストリア工作連盟の組織改革につながりうる提言をした。しかし、総会で実際に「工芸的仕事の洗練」という活動原則の妥当性が議論された形跡はない。

したがって、第一次世界大戦後のオーストリア工作連盟は、活動の根本的意義を再考しないまま、戦前から高い評価を得ていた自国の工芸の復興を目指して再出発したといえる。その背景として、第一に、戦時中に時局を反映した簡素な家具の製作や戦没者記念碑の建造が主な仕事となり、手工芸と様式芸術に回帰していたこと、第二に、戦後のオーストリア産業界の弱体化がグループの工芸重視の流れを継続させたこと、以上の2つの要因があったと考えられる。

7.1.2. 〈クンストシャウ 1920〉の審美的世界

ウィーンでの第一次世界大戦初の工芸領域の展覧会は、1919年12月から1920年3月まで芸術産業博物館で開催されたオーストリア工芸展であった。続いて、1920年6月から9月に同館で〈クンストシャウ 1920〉展（以下、クンストシャウ 1920 と略記）が開催された。1919年9月にチェコスロヴァキア、ハンガリー、ポーランド、セルブ＝クロアート＝スロヴェーヌ王国（セルビア）への旧君主国領土割譲を正式に定めたサン＝ジェルマン条約が締結された後、早い時期に開催されたこれらの展覧会は、弱体化した新共和国首都ウィーンの文化と産業の振興を狙ったものであった。とりわけ、オーストリア工作連盟のメンバーが事務局入りしたクンストシャウ 1920 は、1908年の記念碑的展覧会であるクンストシャウの名を冠し、ウィーン美術工芸の再興への強い意気込みを

⁶¹⁴ Der Österreichischer Werkbund, *Bericht über das Jahr 1917 und über die Vollversammlung am 28. November 1918*, Wien 1918, S. 8-9.

かけた重要な展覧会であった。

クンスト Schau 1920 は、ヨーゼフ・ホフマンが芸術監督を務め、展覧会事務局にはオーストリア工作連盟の主要メンバーであるライシング、ローラー、建築家エルンスト・リヒトブラウ (Ernst Lichtblau, 1883-1963)、カール・ヴィッツマン、美術商グスタフ・ネベハイが加わった。ただし、後述のように、同展の開会直後にホフマン、ローラー、ライシング、ヴィッツマンは連盟を離脱したと見られる。展覧会は、商務産業建築省 (Staatsamte für Handel und Gewerbe, Industrie und Bauten)、内務教育省 (Staatsamte für Inneres und Unterricht)、及びウィーン市によって後援された⁶¹⁵。

批評家ハンス・クレーホーフエン (Hans Ankwitz-Kleehoven, 1883-1962) は、「名誉席は、皆 1918 年という年の犠牲となり、すでに一番近い過去となってしまったクリムト、シーレ、コロ・モーザー、メッツナー、レンデッケに捧げられた」⁶¹⁶と記しており、展覧会が懐古的な雰囲気であった様子がうかがわれる。事実、展覧会は 1908 年のクンスト Schau (以下、1908 年展と表記) を手本とし、君主国末期の芸術との連続性を強調する内容であった。

芸術産業博物館を会場としたクンスト Schau 1920 は、特設会場を設置した 1908 年展より質素であり、展示室は庭園を含めて 15 室に過ぎなかった。会場はヴィッツマン、庭園はリヒトブラウが設計した。1908 年展と同様、展示部門は絵画、グラフィック、彫刻、工芸、舞台美術等の多領域に分かれ、そのうち工芸部門はウィーン工房がほぼ独占した。1908 年展のウィーン工房の単独展示室では、ホフマン、モーザー、チェシュカ、ポヴォルニー、プルッチャー、及びウィーン陶器社名義のポヴォルニーとレフラーの 7 名の作品のみ展示されたが、1920 年には芸術家工房の女性メンバーを中心に 35 名が出展した⁶¹⁷。前述のように、戦時中の女性メンバーの躍進により、彼女たちが手がけた装飾的なガラス、エナメル画、象牙細工、金属細工、ビーズ細工等はウィーン工房の主力製品に成長していた。ウィーン小物と総称されたこれらの工芸品が、ウィーン工房展示室のヴィトリヌに多数展示された。

ペッヒェの作品はウィーン工房展示室ではなく別室で他の作家作品と共に展示され、展覧会の目玉として注目を浴びた。ペッヒェは卓越した装飾家として家具、グラフィック、テキスタイル、レース、アクセサリ等の幅広い領域で才能を発揮しており、この時も立体的で絢爛な作品を出展した。銀製の小箱は、箱の部分よりも蓋にのせられた鹿

⁶¹⁵ Österreichisches Museum für Kunst und Industrie, *Katalog der Kunstschau 1920*, Wien 1920, S. 3-5. (以下、*Katalog 1920* と略記)

⁶¹⁶ Hans Ankwitz-Kleehoven, Dagobert Peche, in: *Ausstellung von Arbeiten des modernen österreichischen Kunsthandwerkes*, 1923, S. 25.

⁶¹⁷ *Katalog 1920*, S. 16-31.

の像の方が大きく、さらに鹿は胴体と口から出た葉、蔓、果実と一体化している。ネオ・バロック様式の戸棚は、新共和国国旗の赤白を基調とし、上部4箇所3角錐、正面に女性頭部と果実が突出した個性的なデザインであった。見る者に強い印象を残すペッヒェ作品について、『ドイツ芸術と装飾』の記事では以下のように記されている。

ペッヒェの戸棚は、リズムカルに張り出した輪郭、強弱のアクセントに富むシルエット、鮮やかな色彩とのびやかな彫刻が特徴的である。それらは室内に並外れた線の遊戯をもたらし、(略) 生き生きとした明るい色彩で輝く。⁶¹⁸

両大戦間期の前衛芸術運動を援護したウィーンの美術批評家ハンス・ティーツェは、クンスト Schau 全体の保守的傾向には批判的であったが、ペッヒェの作品は高く評価した。ティーツェは、自身が共同編集者兼通信員を務めたベルリンの美術雑誌『芸術と芸術編年史』(Kunstchronik und Kunstmarkt) の記事に以下のように記している。

戦前の主要な展覧会から目立っていたことだが、ペッヒェの新たにほとぼしる装飾の波は注目を浴びている。彼の奔放で直観的な創造力は、(略) 意識的、体系的なウィーンのクンストゲヴェルベシュレの方法とは異なる。(略) 彼の態度は、彼があらゆる技法の名手であり、(略) 驚くほど多くの引き出しをもつ工芸的ファンタジーの大家であることを示している。⁶¹⁹

ヴィーセルティア、フレーグル、リックス、イエッサーら女性メンバーも、表現主義的な濃い色彩のうねるような陶器の人物像や花瓶、人物、動物、幾何学模様をちりばめた軽快なガラス絵のグラスや小箱を出展した⁶²⁰。しかし、華やかな展示作品とは逆に、展示室の内装は1908年展のウィーン工房部門と比べはるかに簡素であった。第5章で述べたように、1908年展の際は、個々の展示品の様式に設立当初に見られた統一感はなかったが、展示室全体は壁面装飾が生む審美的な雰囲気ですべて統一されていた。だが、1920年の展示室に同様の雰囲気はない。ここから、ウィーン工房製品の一層の多様化と、グループにおける中心的デザイナーの消失は明白である。

ウィーン工房ではすでに1910年代から、会場の展示作品と類似の装飾的製品がつくら

⁶¹⁸ L. Steinmetz, Wiener Kunstschau 1920, in: *Deutsche Kunst und Dekoration* (以下、DKD と略記), Bd. 47, 1920/1921, S. 101.

⁶¹⁹ Hans Tietze, *Ausstellungen, Kunstchronik und Kunstmarkt*, Bd. 38, 1920, S. 746.

⁶²⁰ Steinmetz, a. a. O., S. 101-113 参照。

れていた。1919年のオーストリア工芸展では出展作品の大半が戦前の作品であり⁶²¹、史料は現存しないが、戦後の厳しい制作環境を考えるとクンストシャウ 1920にも戦前の作品が相当数含まれていたと推測される。こうしてクンストシャウ 1920は、鑑賞者に戦前とほぼ変わらぬオーストリア芸術・応用美術を認識させる展覧会となった。

ヨーロッパ全体では芸術・デザインの国際的モダニズム運動が加速する中で明らかにになったウィーンのデザイン界の懐古的傾向は、オーストリア工作連盟に加盟していた美術批評家からも厳しく批判された。その内容は、1920年代後半のアドルフ・ロースやユリウス・クリンガーによるウィーン工房批判を先取りしている。ティーツェは、『芸術と芸術編年史』で以下のように記した。

クンストシャウの精神は浮世離れした理想主義であり、(略) 日常を否定し、その上をふわふわと漂い耽美主義的なモットーを綴っている。(略) 意図的に現在の生活から離れ、ロマンチックなものを日々の要求であると公言するこの官能的心性は、魅惑的であると同時に恐ろしくもある。この崇拜は黒ミサであり、クンストシャウ、ウィーン工房、ウィーンのクンストゲヴェルベシュレのどれも同じような作品は皆、太陽の光に耐えられない幽霊である。⁶²²

ティーツェは、構成主義者の建築家フレデリック・キースラー (Friedrich John Kiesler, 1890-1965)、当時ウィーンで活動していたハンガリー出身の画家ベーラ・ウィッツ (Béla Uitz, 1887-1972)、同じくウィーンで表現主義グループ「自由運動」(Freie Bewegung)に加わっていたヨハネス・イッテンと交流し、1930年代初頭までウィーンで複数の先駆的な国内・国際展覧会を開催したモダニストであった。ティーツェの観点からは、クンストシャウ 1920はあまりに現実社会と断絶していた。批評家アルトゥール・レスラー (Arthur Roessler, 1877-1955)も、同展を痛烈に批判している。

もはや、様式におけるいわゆる趣味的な変容を示す品々に、精神的な今日的価値はほばない。そして、明らかに将来的価値もない。(略) 全体として、それらは闇商人や戦争成金、革命成金、彼らの恋人か娼婦のための乱雑な闇市のような印象を与える。⁶²³

⁶²¹ Schweiger, *a.a.O.*, S. 109-111.

⁶²² Hans Tieze, Die Wiener Kunstschau, die Wiener Werkstätte und der Österreichische Werkbund, in: Kunstchronik und Kunstmarkt, Bd. 46, 1920, S. 892-893.

⁶²³ Arthur Roessler, Kunstschau, Kunstgewerbeschule, Wiener Werkstätte und Österreichischer Werkbund, in: *Die Wage*, Jg. 22, Nr. 1, 1920, S. 15.

芸術監督を務めたホフマンは、これらの批判に直接反論していない。しかし、1920年2月の新聞記事の中で、以前から度々彼やウィーン工房の作風に向けられていた類似の批判に対し、以下のように応じている。

しかし、愛想のよさ、華奢な感覚、軽快で優美な創作がウィーンの実業工芸の特性である。ウィーンの実業に個性的なニュアンスと国際市場での特別な地位を与えるこうした長所を、異質のものに接ぎ木し、「時代の深刻さ」に適応させるために損ねてよいものだろうか？むしろ我々の若い実業家たちが飢えや貧困といった苦境にかかわらず、目的に奉仕するか否かを問わずに美しい「物自体」への喜びと関心をもち続けているのは喜ばしいことだ。⁶²⁴

ホフマンにとり、美しい装飾は時代に必要なものであった。ホフマンを擁護するように、一部の批評家はクンストシャウ 1920 に対し好意と期待を寄せた。世紀転換期以来、ウィーン・モデルネ寄りの立場であったベルタ・ツッカーカンドゥルは、「10 年以上ぶりにオーストリアの展覧会が、下降する世界で真正に気高く純粋な努力を続ける運動を概観し、回顧し、将来の展望を描く」⁶²⁵ことへの期待を述べた。『ドイツ装飾と芸術誌』誌の特集記事は、「諦めざるを得ないことがあまりに多い時代に、快活な不屈の実業家の才能といえる自覚的なファンタジーが生んだ作品に触れ、技量を伴う生命力こそ決して破られない唯一の力を表すと確信した。」⁶²⁶と締めくくられている。

こうした発言から、ホフマンや彼を擁護した批評家が、暗い時世に屈しない実業家たちの自由な創造性の発露として装飾的な工芸品を肯定していたことがわかる。彼らにとりクンストシャウの会場は、過去の伝統を継承しつつ、現在の苦境にあって美の守り手としての実業家が創造すべき世界の象徴であった。また、この展覧会が当該省庁の後援を得て、芸術産業博物館で約3ヶ月にわたり開催されたことは、戦前の文化エリートがなお強い影響力を維持していた事実を示唆している。以上のように、クンストシャウ 1920 は共和国成立期のウィーンの実業界の戦前からの継続性、及び新たな方向性をめぐるウィーンの実業関係者たちの対立を露呈した重要な展覧会であった。

⁶²⁴ Die Frage des Österreichischen Kunstgewerbe, Der Neue Tag, 1. Februar 1920, S. 50, zit. nach: Schweiger, a. a. O., S. 108.

⁶²⁵ Berta Zuckerkaendl, Österreichische Kunstschau 1920, in: Wiener Allgemeine Zeitung, 16. April, 1920, S. 2, zit. nach: Schweiger, a. a. O., S. 108.

⁶²⁶ Steinmets, a.a.O., S. 101-103.

7.1.3. ホフマンとウィーン工房のオーストリア工作連盟脱退

クンストシャウ 1920 とほぼ同時期、オーストリア工作連盟の商業行為をめぐり内部対立が先鋭化し、最終的にホフマン、フェッター、ローラー、ロブマイヤー社、ウィーン工房、クンストゲヴェルベシュレー、国立産業美術博物館関係者ら、ウィーンの有力なデザイン関係者・建築家が連盟を離脱した。正確な時期は不明だが、ホフマンは 1920 年 6 月 21 日付けの関係者への手紙の中で、「オーストリア工作連盟に関する最新の出来事」⁶²⁷として脱退の経緯を説明していることから、クンストシャウ 1920 開会後の 6 月中旬の出来事であったと推測される。

ティーツェは『芸術と芸術編年史』の中で、ホフマンらの脱退は連盟の工芸品販売所の問題が原因であったと報告している⁶²⁸。前述のように、この販売所は、1914 年のケルンでの工作連盟展に出展した作品のウィーンでの売れ行きがよかったため、翌年 12 月にケルントナーリングのグランドホテルに開設された。しかし、ティーツェの記事によると、「販売所は戦時中メンバーの経済的支えとして開設され、商業的にかなり成功していたが、古い工作連盟理念の闘争者たちには、その存在があまりに大きくなってしまったように思われた」。そして次第に、商品の質の低さと本来の工作連盟理念からの逸脱を危惧し、販売所とオーストリア工作連盟の分離を主張したホフマンと、それに反対する建築家ロベルト・エルレーを中心とするグループが対立することとなった。エルレーは、1905 年のクリムト・グループのウィーン分離派脱退騒動の際、彼らと対抗したエンゲルハルト・グループに属した分離派の建築家である。ティーツェは販売所問題に加え、中心メンバーの個人的な確執を示唆し、「組織能力のなさというオーストリア的災い」によって自国の「貴重な人的資源が浪費されている」と嘆いている。

しかし、前述のホフマンの手紙は、この対立がより根深い問題を孕んでいたことを明らかにしている。ホフマンによると、巨大化したオーストリア工作連盟の組織的統一、品質基準の維持が困難となり、エルレーが主導した販売所の質は「絶望的」⁶²⁹であった。そして、当時の代表バックハウゼンの辞職、エルレーの委員会脱退といった混乱の後にホフマンが代表を継ぎ、オーストリア工作連盟の一部に過ぎない販売所と本部を分離することで組織刷新を試みたが、「工作連盟の商標をほしがる人たち」⁶³⁰がエルレーを中心に反対運動を起こしたため数名の仲間と共に不本意ながら連盟を離脱した。

すなわち、彼らは販売所の是非に限らず、統一が図れないまま膨張するオーストリア

⁶²⁷ ヨーゼフ・ホフマンのフィリップ・ホイスラー宛の手紙、1920 年 6 月 21 日。

⁶²⁸ Tietze, a.a.O., 1920, S. 893. 段落内の以下の引用も同様。

⁶²⁹ ホフマンのホイスラー宛の手紙、1920 年 6 月 21 日。

⁶³⁰ 同資料。

工作連盟の先行きを問題としていた。ここでもクンストシャウ 1920 の時と同様、大所帯であったメンバーの現実認識の相違がグループを分断した。エルレー・グループにとり、メンバーの経済的支えであった販売所の存続は組織運営上の現実的判断であった。元来、オーストリア工作連盟の目的には自国の産業振興が含まれていた。クンストシャウ 1920 のカタログには、ウィーン工房モード部門の広告も掲載されている。ウィーン工房というデザイン会社の中心であったホフマンが商業行為自体を忌み嫌ったとも考えられず、当時、ホフマンが商売敵にあたる販売所を排除しようとしたとの見方もあったほどである⁶³¹。

しかし、ホフマンらにとり販売所はあくまで二次的存在であった。前述のように、1920 年頃のウィーン工房関係者は、暗い現実を反映しない理想主義的な華麗な作品を制作した。他方で、1920 年代中頃からホフマンや彼の同調者であったヨーゼフ・フランク (Josef Frank, 1885-1967)、オズヴァルト・ヘルトゥル (Oswald Haerdtl, 1899-1959) は、無装飾の近代建築のモデルを制作している。特に、1924 年に芸術産業博物館で開催された建築展のヘルトゥルによる会場設計は、構成主義の非常に前衛的な空間である [図 1]。前章で述べたように、ウィーン工房のテキスタイルデザインにも、表現主義や構成主義の実験的な造形要素が応用された。彼らの旺盛な創作意欲から、ホフマン・グループは経済活動ではなく、自由な創作活動を通じたオーストリア工作連盟の発展を目指していた様子が見て取れる。ましてオーストリア工作連盟は企業ではなく、ウィーン工房のようにメンバー全員が高度な工芸制作能力を有していたわけではなかった。したがって、ホフマン・グループは、連盟が理想に満たない品を販売し、経済優先の活動に傾斜していることに反発した可能性が高い。

ティーツェは、クンストシャウ 1920 にオーストリア工作連盟の末期症状を見出していたが、工作連盟運動自体には、「多くの個人的な創造的行為を現代生活に関連づけ、経済的、技術的運動と共に実り豊かな相互作用をもたらす」ことを期待し、組織崩壊につながる行動を戒め、「卓越した創造性を誇る」ホフマン・グループと「現実的要求との関わりを支柱とする」エルレー・グループの再統一を強く促した⁶³²。しかし、現実には、ホフマン・グループは 1921 年 5 月 25 日に別組織として「ウィーン工作連盟」(Werkbund Wien) を設立した⁶³³。両者がオーストリア工作連盟として再統合したのは、1926 年のことであ

⁶³¹ Roessler, a.a.O. S. 16.

⁶³² Tietze, Bd. 46, 1920, S. 892-895.

⁶³³ ウィーン工作連盟から建築家カール・ブロイヤーへの会費納入願いの手紙、1921 年 10 月 3 日。

った⁶³⁴。新組織は近代建築を主体に活動を展開し、1934 年まで存続した。

以上のように、終戦約 1 年に渡りオーストリア工作連盟は新たなデザイン活動の方針をめぐり混乱していた。しかし、戦前からのウィーン近代デザイン運動の主要な担い手は戦後ラディカルな創作活動へは転じず、従来の趣味性を急速に変えることはなかった。

⁶³⁴ Gmeiner, Pirhofer, *a.a.O.*, S. 58-59.

7.2. 終戦直後のウィーン工房再建過程：ドイツへの接近と企業性格の強化

ウィーン工房は、一方では設立者たちの友人、知人、親戚を中心にウィーンの文化エリートサークルを活動基盤とし、短期間で「ウィーン趣味」を国内外に認知させた。他方で、彼らは諸外国の工芸関係者とも積極的に交流し、特にドイツのデザイン関係者との連携は全活動期間を通じて活発であった。第一次世界大戦終結後、ウィーン工房は経営再建の過程でドイツに接近した。

1920年代のウィーン工房のデザイン様式は、以前から関係の深いドイツのデザイン関係者の作風と類似性が強い。戦後、ウィーン工房では都会的な装飾様式が優勢となった。ホフマン設計のヴィラ・アスト（1923）、ヴィラ・クニップス（1924/25）、婦人用休憩室（1923）等の個人邸宅、店舗、展覧会用モデルルームの内装では、ホフマン、ペッヒェ、ヴィーセルティア、フレーグル、リックスらウィーン工房メンバーによる陶器、銀細工、ガラス製品、テキスタイル製品等、個性的な調度品が単純な間取りに遊戯性を与えている。ホフマン建築の特徴の一つである空間の余白は、1900年頃の展示会場構成に見られる神秘的空間と異なり、開放的なモダニズム時代の空間感覚と一致している。即物性と身体性、合目的フォルムと装飾の併存は、ヴァーグナーのウィーン郵便貯金局、シュタインホーフ教会をはじめとするウィーン近代建築の系譜に連なる。

過去を継承するホフマンの創作態度は、彼が1920年代にも新共和国の即物的な社会主義的労働者文化ではなく、「ウィーンのリベラル派市民層の文化的伝統」⁶³⁵の中で活動したことを示している。同時にホフマンは柔軟に流行要素を取り入れており、この点は1910年代以降のウィーン工房のデザイン活動に通底する特徴であった。ウィーン工房は、戦後の大衆社会で政治的地位を失ったブルジョワ層に次々に新規性のある高級品を販売することで、彼らが階級的アイデンティティを投影しうる豊かな装飾世界を提供した。

1920年代以降のウィーンとドイツの趣味の接近は、『ドイツ芸術と装飾』に掲載されたケルン、ミュンヘン、デュッセルドルフの個人住宅、店舗の内装、工芸展の様子からうかがわれる。リヒャルト・リーマーシュミット、カール・ベルチュが手がけたドイツ工房ミュンヘン販売所のシンプルな家具と華やかな陶製の花瓶、人物像、ロマンチックな絵画との組合せ、壁紙、絨毯、照明の上品な装飾性は、1910年代のウィーン工房の内装にも見られる特徴である[図2]。ケルンの建築家フリッツ・ブロイハウス(Fritz August Breuhaus, 1883-1960)は、度々ペッヒェ作品と酷似した彫塑的な調度品、シャープな植物模様の壁面装飾を内装に用いている[図3]。

全体としては、ウィーン工房の審美性はドイツの近代工芸団体を凌駕し、装飾のバリ

⁶³⁵ Gmeiner, Pilhofer, *a.a. O.*, S. 94.

エーションもより豊富である。しかし、当時の作品には両者に共通するデザイン傾向が確認でき、ウィーン工房の趣味性が当時ドイツでも受容されていたことがわかる。

趣味を共有しただけでなく、戦争直後のドイツはウィーン工房の重要市場であった。ウィーン工房は1910年代からベルリン支店、ドレスデン手工芸工房を通じた委託販売等によりドイツに進出していた。戦後の新市場としてアメリカも重視され、1922年にウィーン工房ニューヨーク店が開設されたが、それ以前の国外での販売、展示活動はドイツに集中している。

1920年、ウィーン工房は5月にライプツィヒ、フランクフルトのメッセに出展し、11月にシュトゥットガルト地方産業博物館でウィーン工房展を開催した。また、12月にケルン美術協会内でウィーン工房クリスマスショップが開設され、翌年1月初旬に同協会内でウィーン工房モード展が開催された⁶³⁶。

ライプツィヒ・メッセでのウィーン工房展示室は装飾を控えた落ち着いた雰囲気であり、テキスタイル・工芸品展示室も花と格子柄の壁紙とシンプルな家具による上品な内装である。おそらく来場者として想定されたのは、戦後もある程度経済力を残存したドイツの上流階級であった。どちらの展示室でもペッヒェ風の激しいネオ・バロック様式は一切用いられず、後年のニューヨーク店の華やかな内装とも異なる。ウィーン工房が会社としての一貫したスタイルよりも、立地や顧客の性格を考慮した場の雰囲気を重視した様子が見えてくる。

これらの展示は現地で好評を博し、フランクフルトでは、「メッセのクライマックスは初参加のウィーン工房であった」⁶³⁷と賞賛された。シュトゥットガルトの展示も、「ヴュルテンベルク新聞」(Württembergische Zeitung)の記事が伝えるように、以前からウィーン工房に寄せられていた期待に沿うものであった。

博物館が長らく打診していたウィーン工房の誘致が、困難な状況にかかわらず遂に実現した。周知のごとく、趣味に関わる多くの点で独特のニュアンスをもつウィーンの人々は、本展で彼らの魅力をあますところなく見せつけるように全てを投入した。⁶³⁸

1920年9月には、メンバーのアルノルド・ネハンスキ (Arnold Nechansky, 1888-1938)

⁶³⁶ Noever, *Preis der Schönheit*, S. 295.

⁶³⁷ Frankfurter Mittagsblatt, 3. Mai, 1920, WWAN 83, Nr. 370, zit. nach: *Ebenda*, S. 293.

⁶³⁸ Wiener Werkstätte im Landesgerichtsmuseum, in: *Württembergische Zeitung*, 4. November, 1920, WWAN 83, Nr. 433, zit. nach: Noever, *Preis der Schönheit*, S. 293.

がベルリンのシャルロッテンブルク工芸学校講師に招聘された関係で、同学校内にウィーン工房の銀細工試作所がつくられた（1922 年まで存続）⁶³⁹。

また、同年、ウィーン工房とケルンの壁紙会社フラマース&シュタインマン社との間でデザイン提供契約が結ばれた。これは、当時脱退を表明していたペッヒェの残留策でもあった。すなわち、ドイツの会社と提携することで安定した収益を確保し、ペッヒェに妥当な報酬を保証する目的であった⁶⁴⁰。

1921 年もウィーン工房とドイツの繋がり強く、展示関連では、フランクフルト及びライプツィヒ・メッセ、ハノーファーのガルフェン・ギャラリーでのウィーン工房展、ニュルンベルク玩具展覧会に参加した。さらに、アレクサンダー・コッホによるダルムシュタットへのペッヒェの招致（実現せず）、フランクフルトの布地製造会社マルクス&クラインベルガー社との提携強化といった出来事が続いた⁶⁴¹。

このように、戦後ウィーン工房がドイツで躍進したことの前提として、戦前からドイツのデザイン関係者や市民たちが、ウィーンと類似の趣味性を有していたことが重要である。彼らは戦後も引き続きウィーン工房製品を受容した。そして、もう一つ重要な点として、新共和国成立後のオーストリアにおける親ドイツ的傾向を指摘すべきだろう。君主国崩壊後、ドイツ系オーストリア人国家となったオーストリアでは、国家全体がドイツに接近していた。第一次世界大戦中にハプスブルク君主国はドイツ帝国への依存を強め、戦後、オーストリアは単独での国家維持が不可能と見なされるとドイツとの合併に動く。合併は国家的に支持されたが、最終的にフランスの強硬な反対にあい、サン＝ジェルマン条約により合併は禁じられた。しかし、1920 年代にはなお多くの政治家がオーストリアの独立存続に懐疑的であり、ドイツ合併論を支持していたのだった。オーストリア諸州の中にはドイツ、スイスとの合併を目指す分離主義も現れ、1930 年代初頭の経済危機の際もドイツとの合併論が再燃した⁶⁴²。

国土縮小後の 1920 年、ウィーン工房純益は、前年の 1,172,668.73 クローネを上回る 1,365,288.04 クローネであった⁶⁴³。ウィーン工房の慢性的な経営難は継続したが、戦後の再建が比較的早かったのは、従来の関係を基盤にオーストリアよりもインフラ到来が遅く、なおかつ、オーストリアほど極端な国家変動に見舞われていなかったドイツに進出した経営判断が奏功したものといえるだろう。以上のように、戦後ウィーン工房のドイツでの躍進の背景には、新共和国成立後のオーストリアのドイツ志向、及び戦前からウ

⁶³⁹ Ebenda, S. 294.

⁶⁴⁰ Noever, *Preis der Schönheit*, S. 294.

⁶⁴¹ Ebenda, S. 309-311.

⁶⁴² 南塚信吾編『ドナウ・ヨーロッパ史』山川出版、1999 年、258～302 ページ。

⁶⁴³ Noever, *Preis der Schönheit*, S. 309-311.

ィーンと類似の趣味性を共有していたデザイン関係者及び市民たちによる受容、という状況が存在していた。

前節で論じたように、新共和国の近代デザイン運動の方向性をめぐる対立や葛藤が浮上するのは、ウィーン工房ではなくむしろオーストリア工作連盟の活動である。ウィーン工房は 1918 年から 1920 年代初頭の社会的、経済的混乱期を、豊かな創造力の源となった理想主義と、一企業としての現実感覚の巧みなバランスによって乗り越えた。1907 年の時点から現れていたように、こうした世俗的ともいえる活動姿勢が、論理的なモダン・デザインと異なる人々に受け入れられやすい装飾的なデザインを発展させたといえるだろう。1920 年代、ウィーン工房デザインの装飾性は一層多様に展開した。

7.3. 現代産業装飾芸術国際博覧会（1925 年）への参加

7.3.1. パリの「アール・デコ」

1925 年 4 月 28 日から 11 月 8 日までパリで開催された「現代産業装飾芸術国際博覧会」(L'Exposition International des Arts Décoratifs et Industriels Modernes) は、産業面でドイツ、イギリスに遅れを取っていたフランスが、「装飾芸術」(arts décoratifs) をテーマに国力復権の目的で計画した展覧会であった。1900 年のパリ万国博覧会はアール・ヌーヴォーの頂点を極めたが、フランスの芸術関係者や 1901 年に結成されたパリの装飾芸術家協会 (Société des Artistes Décorateurs) はドイツ工作連盟を始めとする周辺国の躍進に危機感を抱き、1907 年頃から新たな博覧会開催を政府に強く要請した。その結果、一度は 1915 年の開催が決定されたものの第一次世界大戦等の理由で延期され、ようやく 1925 年に現代産業装飾芸術国際博覧会として実現した。

博覧会は 1900 年の万国博覧会以上に祝祭的であり、セーヌ川沿いの会場にはイギリス、イタリア、オーストリア、ベルギー、ポーランド、フランス各地方等、約 150 のパヴィリオンやブティックが並び、花火、噴水、エッフェル塔のイルミネーションが最新の電気動力を展開した⁶⁴⁴。この博覧会に象徴される建築、絵画、舞台、グラフィックデザイン等の広範な領域に現れた現象は 1960 年代に再評価され、主に 1968 年のベヴィス・ヒリアーの著作『アール・デコ』(*Art Deco*)⁶⁴⁵により「アール・デコ」という名称で定着した。今日では、現代産業装飾芸術国際博覧会は通称としてアール・デコ博覧会とも呼ばれる。

アール・デコの芸術や風俗は、パリのみならず、ヨーロッパ、アメリカ合衆国、及び日本の諸都市で流行した。ヒリアーは、アール・デコという概念を暫定的に以下のように定義している。

1920 年代に発展し、30 年代にピークに達した断定的な現代様式。アール・ヌーヴォーの最も簡素な側面、またキュビズム、ロシア・バレエ、アメリカ・インディアン美術、バウハウスなど、さまざまな源泉から着想を得た。ロココあるいはアール・ヌーヴォーとは異なって、新古典主義のように、左右非相称よりも左右相称、曲線よりも直線にむかう傾向のあった古典主義的な様式。機械の要求に、またプラスチック、鉄筋コンクリート、強化ガラスといった新素材

⁶⁴⁴ 川上比奈子「フランス近代装飾・工芸運動：アール・デコとその周辺」デザイン史フォーラム編、前掲書、100～102 ページ。

⁶⁴⁵ Bevis Hillier, *Art Deco*, London: Studio Vista Ltd, 1968. (ベヴィス・ヒリアー『アール・デコ』西澤信弥訳、パルコ出版、1986 年)

の要求に対応。そしてその究極目標は、ある程度まで芸術家たちを手工業に精通させることによって、だがそれ以上にデザインを大量生産の必要条件に適合させることによって、芸術と産業の間に昔からあった争い、芸術家と職人の間に残っていた貴族趣味的な差別を終結させること。⁶⁴⁶

このように、一般的にアール・デコ様式の特徴として、左右対称、直線と立体、幾何学文様、ならびにプラスチック、鉄筋コンクリート、強化ガラスの使用、大量生産への適合が挙げられる。しかし、実際には左右非対称、流線型、高級素材の利用、古典主義的な貴族趣味も見られ、極めて複雑で多様な様式概念であった。

フランス近代デザイン史研究者の川上比奈子は、アール・デコは純粹芸術に格上げしようとした装飾芸術がデザイン的なものに応答する道程にあらわれた現象であり、その契機と目的には生産者・創作者からの意図だけでなく、世界大戦の心的外傷から逃れようとする消費者の趣味や欲望が絡んでいたと指摘している⁶⁴⁷。すなわち、装飾、スピード、躍動感、素材の光沢といった要素は、戦時下の抑圧から解放された大衆が希求した快楽であった。相反する趣味や立場を包含するアール・デコの多様性と複雑さは、大衆社会のダイナミズムと連動していた。一方、オーストリアのアール・デコの担い手となったウィーン工房では優美な趣味性が優勢であり、大都市の強烈なエネルギーと不可分のパリのアール・デコとは異質であった。

7.3.2. オーストリアの出展作品

7.3.2.1. オーストリア・パヴィリオン

パリの現代産業装飾芸術国際博覧会に、オーストリアは総合監督アドルフ・フェッター、芸術監督ヨーゼフ・ホフマンの下で参加した。出展作品は約 4,000 点にのぼり、約 300 の芸術家、企業が参加した⁶⁴⁸。作品はホフマン設計によるオーストリア・パヴィリオンで展示されたほか、グラフィック作品を中心とするウィーンのクンストゲヴェルベシューレの生徒作品がグラン・パレの一部で展示された。さらに、レスプレナード・デ・ザンバリッドに家具販売所が設置された⁶⁴⁹。

『ドイツ芸術と装飾』誌上のルートヴィヒ・ロホヴァンスキーの批評記事によると、

⁶⁴⁶ ヒリアー、前掲書、37 ページ。

⁶⁴⁷ 川上、前掲書、110 ページ。

⁶⁴⁸ L. W. Rochowanski, Österreich auf der Pariser Ausstellung, in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, Bd. 57, 1925/1926, S. 70. (以下、Rochowanski, Pariser Ausstellung と略記)

⁶⁴⁹ Ludwig Bauer, Oesterreichische Ausstellung in Paris, in: *Neue Freie Presse*, 16. Mai 1925, S. 12.

オーストリア・パヴィリオンは最初に完成したパヴィリオン群の一つであり、「最も美しく上品であることに議論の余地はなく、『堇の花のような可憐さ』ゆえに観客の目を最初に引く」⁶⁵⁰建物であった。パヴィリオンはバロック風の平屋であり、個人邸宅のような落ち着いた佇まいであった。1914年の工作連盟展におけるオーストリア・パヴィリオンのような顕示的なファサードはなく、入り口は簡素である。

パヴィリオン建設にあたり、ホフマンは最初アドルフ・ロースに協力を求めたが断られた⁶⁵¹ため、ホフマンの建築事務所に所属していたオズヴァルト・ヘルトゥルが彼の助手を務めた。建物は、本館、パイプオルガン塔、サンルームによって構成され、パイプオルガン塔はオスカー・ストルナート、ガラス張りのサンルームはペーター・ベーレンスが設計した。また、建物の一部にヨーゼフ・フランク設計によるカフェ・テラスも併設された。

入り口を入った最初の間では、1914年のオーストリア・パヴィリオンと同様に、アントン・ハナークによる彫刻像が観客を迎えた〔図4〕。〈燃え上がる人〉(Der brennende Mensch)という題名の表現主義的な男性像は、オーストリア芸術の創造性の象徴であった。しかし、最初の間全体は品の良い簡素な空間であり、表現主義の烈しさとはかけ離れている。壁と床は無地で、装飾は壁の彫塑的なフリースのみである。室内には縦長の簡素な棚が4台設置され、ヘルタ・ブハーとディナ・クーンによる市松模様の陶器の壺や女性像が展示された。次の展示室に続く廊下は、テキスタイルやモード製品のヴィトリヌになっていた。ヴィトリヌの格子は、カミラ・ビルケ(Camilla Birke)によって幾何学模様塗られた。

展示室には、ウィーンのみならず、国内諸都市の芸術家や企業の作品が展示された。主要出展者及び出展社として、ウィーンからはウィーン工房、オーストリア工作連盟、ビミニ工房、アウガルテン社、ハゲナウアー工房、建築家・デザイナーのエルンスト・リヒトブラウ、デザイナーのエミー・ツヴァイブリュック＝プロハスカ(Emmy Zweybrück-Prochaska, 1890-1956)らが出展した。ウィーン以外の都市からは、クフシュタインのヴァルター・ボッセ(Walter Bosse, 1904-1979)、グラーツのアウグスト・アインシュピナー(August Einspinner, 1870-1927)、グムンデンのグムンデン陶器社、クラムザッハのチロルガラス工房、シュヴェアトベルクのミュールフィアテル工房、及びフォアアールベルクのボビンレース・刺繍会社等が多様な作品を展示した。

また、パヴィリオンには個別展示室が設けられた。個別に展示されたのは、ロブマイヤー社のガラス製品、ハナークの生徒の金属作品、ウィーン工房のヒルデ・イエッサー

⁶⁵⁰ Rochowanski, Pariser Ausstellung, S. 69.

⁶⁵¹ Sekler, a. a. O., S. 183.

の文具作品 (Papeterie)、作家・画家のパリス・ギュータースロー (Albert Paris Gütersloh, 1887-1973) がデザインしたゴブリン織である。イエッサーの展示室の写真には、太い縞模様を描いた棚に人形のような作品が多数写っている。おそらくここでは一般的な文房具というよりも、紙や紙粘土を使用した作品が展示されたものと推測される。

展示棟を抜けると、ヨーゼフ・フランク設計のカフェ・テラスに通じた。テラスでは、コンクリートの床に籐製の編み椅子とテーブルが並べられ、随所に陶器の像や植物が置かれた。

テラスの両翼は、オスカー・ストルナート設計のオルガン塔とペーター・ベーレンス設計のガラスハウス (温室) になっていた。オルガン塔の内部のオルガン室 (Orgelraum) には、無装飾の簡潔なフォルムの家具と植物が実際の部屋のように置かれた。そこは、窓からの光が壁面の鏡やガラスの吊るし照明に反射するモダンな空間であった。ベーレンスのガラスハウスについて、ロホヴァンスキーは、植物と鉄、ガラスの有機的な調和を好まない人々には理解し難いだろうと指摘している⁶⁵²。ガラスハウスの内部の写真は、これまでの調査では見つかっていない。

7.3.2.2. グラン・パレ

グラン・パレのオーストリア展示室は、グラフィック作品、建築モデル・設計図、舞台芸術の部屋に分かれた。カール・ヴィッツマンが会場構成を担当したグラフィック作品の部屋では、ウィーンの芸術産業博物館附属クンストゲヴェルベシュレー、ウィーン・グラフィック教育・研究所、その他の芸術・グラフィック系企業の作品が展示された。展示の中心はクンストゲヴェルベシュレーの生徒作品であり、著名な教官であるチゼック、ハナーク、ホフマン、ポヴォルニー、ストルナート、ヴィッツマン、ルドルフ・ラリッシュの生徒が出展した。

生徒作品の中で特に注目されたのは、チゼックが指導した児童画、及びエリカ・ジョヴァンナ・クリエン、リースル・カーリンスキー (Lisl Karlinsky) らによるキネティズムの作品である。クリエンらの作品と、周囲に展示された他のクラスの作品の違いは明白であった。どちらも動体デッサンであるが、前者は対象を幾何学的要素に還元し再構成しており、非常に前衛的な表現である。後述のように、オーストリア・パヴィリオン装飾的な工芸品はモダニストたちから批判を浴びたが、若い世代の実験的で新しい作品は肯定的に評価された。『ドイツ芸術と装飾』誌に掲載された、「現代」、「産業」と冠した博覧会でありながら懐古的な作品や手工芸的作品中心であることを批判した記事の

⁶⁵² Rochowanski, Pariser Ausstellung, S. 72.

中でも、ウィーンのクンストゲヴェルベシュエの作品は唯一鑑賞に値すると言及されている⁶⁵³。

建築モデル・設計図の部屋では、ホフマン、ベーレンス、リヒトブラウ、ヴィッツマンらの作品が展示された。最後の舞台芸術の部屋について、ロホヴァンスキーは、ローヤーストルナートの発表済みの作品が多く、本質的な発展が披露されていないと述べている⁶⁵⁴。しかし、構成主義者フレデリック・キースラーの〈対建築〉(La Contre-Architecture)という作品や、建築家ハンス・フリッツ (Hans Fritz, 1883-1952) による可動式の立方体舞台 (Würfelbühne) のモデルも出展されており、一部の作品は先進的であった可能性が高い⁶⁵⁵。

以上のように、グラン・パレでの展示はグラフィック作品や舞台芸術中心であり、工芸を主体とするオーストリア・パヴィリオンよりも前衛的な雰囲気であった。

7.3.3. ホフマンとウィーン工房に対する批判

7.3.3.1. ウィーン工房の展示状況

大量の芸術家や企業の作品が展示されたオーストリア・パヴィリオンの中心は、ウィーン工房であった。ウィーン工房は戦時下や 1920 年のクンストシャウに続き、再び国家の装飾芸術を代表した。ベルタ・ツッカーカンドゥルによる『新ウィーン日報』(Neues Wiener Tagblatt) の記事は、その状況を以下のように伝えている。

パリの国際装飾博覧会のオーストリア・パヴィリオンは、14 日前に資材を 17 台の車に積み、しかるべき場所で設置するために搬出された。(略) ホフマンはウィーン工房のために、展示館の半円に、オーストリア工芸を最高の地位に導いた 25 年間の様式の変遷の真髄を展示する巨大なヴィトリースを設計した。ホフマンはすでに 1914 年に若い芸術家のための内部アトリエを設置し、ウィーン工房は今日、一般的な様式概念となった。このヴィトリースの中で、全ての素晴らしいオーストリアの才能と高貴な芸術作品が光り輝くことだろう。⁶⁵⁶

『新自由新聞』の記事は、ウィーン工房作品が展示されたヴィトリースが特に観客の

⁶⁵³ Dr. Oskar Schürer, Exposition internationale des arts décoratifs et industriels moderne. Paris 1925, in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, Bd. 57, S. 24.

⁶⁵⁴ Rochowanski, Pariser Ausstellung, S. 75.

⁶⁵⁵ Ebenda.

⁶⁵⁶ Berta Zuckerkandl, Die Pariser Ausstellung 1925, in: *Neues Wiener Tagblatt*, 10. 2. 1925, WWAN 84, Nr. 797, zit. nach: Noever, *Der Preis der Schönheit*, S. 353.

注目を集めた様子を記している。

パヴィリオンの中央ホールが巨大なヴィトリースとなっている点が素晴らしく、観客を驚かせている。殿堂も応接ホールもなく、部屋全体が一つのショーウィンドウであり、明るく親しみやすい雰囲気だ。多数のガラスの壁で分節され、全ての場所に素晴らしい作品が置かれている。⁶⁵⁷

前節で述べたように、パヴィリオンでは国内諸都市の企業や工房の作品が出展され、中でも首都のウィーン工房は一際華やかな存在感を発揮した。ウィーン工房コーナーは、展示室の2面の壁が床から天井までのガラスのヴィトリースとなり、部屋の中央に台型のヴィトリースが置かれた。ヴィトリースの柱や台の側面には、軽快な植物模様が一つ一つ手で描かれた。表面のガラス板はこの植物模様の柱で整然と分節され、モダンな雰囲気強調されている。ケースの中には、テキスタイル部門のプリント生地が背景に吊るされ、手前に金属や陶器製の食器、花瓶、鏡、置物等の小型作品、及びクッション、ハンドバッグ、アクセサリ等の女性用モード製品が多数展示された。

展示作品の多くは、当時のウィーン工房に特徴的なネオ・ロココ風、新古典主義風の装飾的デザインであった。1923年に亡くなったペッヒエの華やかな陶器や真鍮の花瓶、置物も多数出展された。ホフマンによる真鍮の花瓶は簡潔なフォルムだが、表面の光沢が銀を使用した世紀転換期の作品と異なる都会的な雰囲気を醸し出している。ホフマンの傘付きランプは、脚の部分が古典主義風であり、おそらく女性メンバーによる傘のテキスタイルは軽快な植物模様である。ウィーンのラディカルな近代建築家の一人であるヒューゴ・ゴルゲ（Hugo Gorge, 1883-1934）がデザインしたランプも、ウィーン工房作品として展示された。彼は建築家としては無装飾の箱型建築を設計したが、このランプは蔓草のような個性的な表現である。

全般的に、ウィーン工房作品には感性的かつ手工芸的な趣味性が強く表出し、近代技術や機械エネルギーを想起させる要素はほぼ見られない。1920年のクンストショウの際と同様、こうしたデザイン傾向はモダニストたちの批判的となった。

7.3.3.2. 商業面、芸術面での不首尾

博覧会開幕から約3週間後の5月16日、ウィーンの『新自由新聞』に掲載された「パリのオーストリア・パヴィリオン」という記事は、オーストリアの作品がパリで好評を

⁶⁵⁷ Bauer, a. a. O., S. 12.

博している様子を以下のように伝えている。

第一印象は誤っていなかった。展覧会はとても趣味がよく、若さが溢れ、抗いたい健全な力に満ちている。開会式ではいたるところで称賛の声のみが聞こえ、パリの新聞には家に意気揚々と持ち帰ることのできる快い評判が書かれている。収穫は、さらに豊かなものとなるだろう。フランス風の礼儀正しさや政治的観点を差し引いても、評判と成果は十分に高い。(略) 上質の仕事、伝統と自由、意思と能力の結びつきが見られる。⁶⁵⁸

しかし、最終的にウィーンでは、オーストリア・パヴィリオンは商業面と芸術面の双方で不首尾に終わったと見なされた。オーストリアの売上は悪く、ホフマンに協力した出展企業の R・ロレンツ社 (R. Lorenz G. m. b. H) は、未払いの補助金 2,461 シリングを求めてホフマンを訴えた⁶⁵⁹。1925 年 11 月にウィーンで開かれた工芸同業者団体の会議では、ホフマンが商業的失敗の責任を負わされた。博覧会参加を管轄した商務省 (Handelsministerium) は、モダニストたちの見方と異なり、ホフマンが偏った趣味の極度にモダンな内装をした点を批判した。そして、今後は建築家と芸術家のみならず、商業関係者と工芸家も展示に参加させるよう強く要求した⁶⁶⁰。

芸術面に関する主な批判は、展示作品の手工芸的趣味性が時代に即していないというものであった。批評家マックス・アイスラーは、1914 年の工作連盟展ではオーストリアの卓越した美術工芸を礼賛したが、パリの博覧会におけるオーストリアの作品に対しては、「これらの手工芸は時代に即しているだろうか」⁶⁶¹と疑問を呈した。事実、会場で見られた装飾的なウィーン工房様式の原型は、前章で見た通り第一次世界大戦中に女性メンバーによって形成されていた。出展作品の多くが最新作ではなかったことは、上述の『新自由新聞』の記事にも明記されている。

おそらくオーストリア人自身にとり、大部分は目新しいものではない。(略) だが、パリでこうしたオーストリア的なものを世界に披露するのは重要なことだ。セクション責任者の [アドルフ：引用者注] フェッターと、常に生き生きとし

⁶⁵⁸ Ebenda.

⁶⁵⁹ Noever, *Preis der Schönheit*, S. 353.

⁶⁶⁰ Schweiger, *a. a. O.*, S. 118.

⁶⁶¹ Max Eisler, *Unser Handwerk in Paris*, in: *Oesterreichs Bau- und Werkkunst*, Wien Jg. 1, 1924/ 25, S. 361, zit. nach: Schweiger, *a. a. O.*, S. 117.

て創造的なホフマン教授の行動力は見事に実証されている。⁶⁶²

この記事はウィーンでは目新しくない作品をパリで展示することを擁護しているが、『新ウィーン日報』の記事のように厳しい意見もあった。

厳格な区切りは展示作品の個性を必然的に抑圧している。(略) 今、我々がヴィトリヌの中に見ているものは、すでに 10 年以上、ウィーン工房やオーストリア工作連盟の陳列棚、芸術産業博物館の展覧会で見てきたものだ。どの作品もあまりによく似ているので、趣味のオートメーション化について考えてしまう。(略) 残念ながら、もはや調達できない、もう長いこと無用の代物となっている贅沢品ばかりだ。(略) 新たな社会環境の条件と必要性を考えなくてはならない。目的意識があり、常に目標と内面的意味を自覚している単純で明快な力強い男らしさが、かつてなく必要とされている。甘やかされた女性たちの手仕事や腐敗したファンタジーの過剰な遊技性から離れるべきだ。⁶⁶³

このように、この記事を書いた記者は、ウィーン工房作品を中心とするオーストリアの出展作品は完全に過去の遺物であると断じている。さらに、装飾がディレクタントの女性たちによる軟弱な遊戯と見なされ、批判の矛先が女性たちに向かっている。

1900 年から 1914 年までドイツで著名なポスター画家として活躍したユリウス・クリンガーも、オーストリアの展示を批判した一人であった。彼はウィーン出身であり、博覧会への参加依頼を断ったアドルフ・ロースとは逆に、博覧会への参加を望んだが実現しなかった⁶⁶⁴。クリンガーは 1926 年 1 月の講演で博覧会について取り上げ、ホフマンを「深い芸術的、文化的感性の欠如の結果としての折衷主義」⁶⁶⁵であると酷評した。後述のように、彼は翌年も極端なウィーン工房批判を展開した。

以上のように、オーストリア諸都市からの工芸品、絵画、舞台美術が披露されたオーストリア・パヴィリオンとグラン・パレでの展示は、各国が華やかな装飾芸術を披露した博覧会に相応しい充実した内容であったが、商務省や経済界の期待に反し、商業的成果を伴わない純粋な芸術展となった点を批判された。芸術面では、手工芸的趣味性の時

⁶⁶² Bauer, a.a.O., S. 12.

⁶⁶³ Armand Weiser, Der österreichische Pavillon auf der Pariser Kunstgewerbeausstellung, in: Neues Wiener Tagblatt, 2. Juli 1925, S. 7, zit. nach: Schweiger, a. a. O., S. 117.

⁶⁶⁴ Schweiger, a. a. O., S. 118.

⁶⁶⁵ Julius Klinger, Die Wahrheit über die Pariser Ausstellung, in: Wiener Handelsblattm, Jänner 11.1926, S. 2., zit Nach: Schweiger, *ebenda*.

代との乖離を指摘された。

7.3.4. 博覧会に見るオーストリアのアール・デコの特徴とウィーン工房の出展意義

現代産業装飾芸術国際博覧会でのオーストリアの展示とそれらに関する当時の批評から、博覧会に現れたオーストリアのアール・デコの特徴は以下のようにまとめられる。

第一に、オーストリアの「現代産業装飾芸術」を代表したのは1920年代前半のウィーン工房作品であった。オーストリア・パヴィリオンを訪れた人々から見て、パヴィリオンの中心を占めたウィーン工房が依然としてオーストリアの美術工芸を代表する地位にあることは明かであった。第二に、フランスの場合、アール・デコ様式の源泉の一つに古典主義も含まれるが、アール・デコの現象そのものは戦争による荒廃からの再生のエネルギーに満ちていた。しかし、オーストリア・パヴィリオンの展示室から強い未来志向や、大衆の欲望を喚起する烈しさは感じられない。ガラス張りの室内は明るくモダンだが、ヴィトリヌは格子で整然と分節され、中に並ぶウィーン工房の作品群は大都会の狂騒とはかけ離れた貴族趣味である。

その要因として、ウィーン工房の装飾的デザインの基盤が、1910年代後半から女性メンバーによって築かれていた点が挙げられる。彼女たちの多くはウィーンのクンストゲヴェルベシュレでホフマン、チゼックに師事し、企業のプロデザイナーとして消費者に好まれる流行を取り入れながらも、自身の感性に基づいて創作する傾向にあった。したがって、1925年当時のウィーン工房のデザインは、完全に新しい時代や新しい趣味性を反映するというよりも過去と連続していた。実際に過去の作品が展示された点も、同時代的な雰囲気減の一因となった。

ウィーン工房にとり、パリの博覧会への参加意義は経営への貢献にあったと推測される。『新ウィーン日報』の記事によると、ホフマンは博覧会開幕前の3月25日にオーストリア芸術産業博物館で工芸の現状をテーマに講演した。その中で、彼はウィーン工芸は正しい方向に向かっていると主張した。だが、彼は続けて、それらが国内よりも国外で高く評価されており、その要因はウィーン大衆の趣味の欠如にあると述べ、人々の芸術への無理解とウィーンにおける近代精神の乏しさを憂いた。そして、以下のように述べた。

私は、オーストリア〔芸術産業：引用者注〕博物館が指揮を執り、文化的な人々の社会を築くことを提案します。芸術家たちはこうした社会に提言することで参画し、社会はそれらを試しながら実現に導くでしょう。この結びつきは大衆の趣味に深く影響を及ぼし、何よりも芸術家が大衆の助言者となるはずで

私は、このような良き趣味の中核が不可欠だと考えます。特に、趣味の良い自動車や路面電車といった技術的な仕事 (Ingenieurarbeit) が重要です。なぜなら、新たな芸術文化は私たちの時代の技術の文化 (technische Kultur) から生まれるからです。⁶⁶⁶

このように、ホフマンは近代技術の重要性を認識しており、彼が述べた理想は、まさに現代産業装飾芸術という観念に一致するものであった。しかし、講演の約一ヶ月後に始まった博覧会で展示されたウィーン工房作品は手工芸的であり、ホフマン自身、近代技術を想起させる作品を創作していない。ウィーン工房は外国での国際展覧会で、現代性よりも従来通りの「オーストリアらしさ」のイメージを前面に出したのだった。

そして、それは功を奏したものとみられる。ウィーン工房は博覧会を機に販路を拡げ、博覧会終了後の 12 月 4 日の日刊紙の記事の中で、ホフマンは外国から商品購入や業務提携に関する照会が途切れないと語っている⁶⁶⁷。1926 年 1 月、ウィーン工房はウィーンのヘラー&テヴェット社 (Heller & Thewett)、及びアントワープのレーマン&ヴォルフエンゾーン社 (Lehmann & Wolfensohn) と外国での委託販売に関わる契約を締結した。前者は、仮契約期間として 1 月 1 日から 9 月 30 日まで、歩合制でアメリカ合衆国とカナダにおけるウィーン工房製品の独占販売権を得た。後者は、仮契約期間として 4 ヶ月間、ベルギーにおけるウィーン工房の工芸品、絹布、綿製品の代理商となった。

以上のように、博覧会で展示されたウィーン工房作品は新規性に乏しく、メンバーが博覧会の準備に特別注力した形跡は見られない。ウィーン工房は自覚的に従来通りの「オーストリアらしさ」を演出し、博覧会を商機として活用している。したがって、ウィーン工房にとって 1925 年のパリの国際博覧会は、オーストリアを代表する高級工芸企業としての変わらぬブランド力を発揮し、経営面で有意義な成果を得た出来事であった。

⁶⁶⁶ Die Wiener haben keinen Geschmack. Sagt Professor Josef Hoffmann, in: *Neues Wiener Tagblatt*, 26. März, 1925, zit. nach: Noever, *Preis der Schönheit*, S. 351.

⁶⁶⁷ Professor Hoffmann geht nach Amerika, in: *Neues 8 Uhrblatt*, 4. Dezember, 1925, WWAN 84, Nr. 1027, zit. nach: Noever, *Preis der Schönheit*, S. 354.

7.4. ブランド・イメージとしての装飾

7.4.1. 1926 年以降の提携企業の拡大：統一的企業イメージの必要性

1925 年 6 月 25 日、オットー・プリマヴェーシがウィーン工房経営責任者を辞任し、妻のメーダにウィーン工房の権利を譲渡した。プリマヴェーシ辞任後、ユリウス・リンドナー (Julius Lindner)、ユリウス・リックス (Julius Rix)、ヘルマン・ベア (Hermann Baer) を経て、1926 年夏頃からクノ・グローマンが実質的な経営責任者となった。

第 4 章で述べた通り、グローマンはパトロンの存在であったヴェルンドルファー、プリマヴェーシとは異なり、合理的な企業家としてウィーン工房の経営改善に取り組んだ。産業志向の組織再編が進み、外部企業へのデザイン提供や販売委託が増加した。1926 年 9 月、ウィーン工房はトルコのスマイルナ絨毯工場合同株式会社 (Vereinigte Smyrna Teppich Fabriken A.G.) と「ウィーン工房コレクション」という名称で絨毯コレクションを製作する契約を結び、ウィーン工房から 12 のデザインが納入された。また、美術商ドイツ芸術社 (Deutsche Kunst) と提携し、ベルリンのクアフルシュテンダム通り 50 番地の店舗に短期間出店した。プラハのプラハ近代アトリエ (Atelier Moderne Prag) は、プラハでのウィーン工房代理店となった⁶⁶⁸。

1927 年には、ウィーンのドクター・ティルチャー印刷工場 (Druckfabrik Dr. Teltcher)、革製品のラブル&グリュン社 (Rabl & Grün)、ドレスデンのドレスデン・カーテン・刺繍製造株式会社 (Dresdner Gardinen- u. Spitzen-Manufaktur A.G.)、ハイニヒェンの機械製ブラッシュ織有限責任会社 (Mechanische Plüschweberei G.m.b.H.)、及び M・B・ノイマンズ・ゾーネ社 (M. B. Neumanns Söhne) にデザインを提供した。その他、2 つの会社にブラチスラバ、プレスラウ (現ポーランド領ヴロツワフ) での単独販売権を与えた⁶⁶⁹。

このように、ウィーン工房はテキスタイル、革、金属製品の企業と「ウィーン工房コレクション」の製造契約を結んだほか、国内外の美術商や輸出代理店にウィーン工房製品の単独販売権を与えた。通常、一定の利益配当が総売上から取り決められ、ウィーン工房は会社名とデザインの保護、及び商品の権利を確保することで自社の地位を守ることができた⁶⁷⁰。外部企業との連携により生産能力が向上したことで、ウィーン工房の製品ラインは一層豊富になった。同時に、会社としては益々統一的なイメージが必要となり、その核となったのが、すでにウィーン工房デザインの代名詞となっていた優美な装飾性であったと考えられる。すなわち、ウィーン工房メンバーが自由な創作を続けた背景には、経営陣がそれを経営的観点から容認した状況があったと推測される。

⁶⁶⁸ Noever, *Preis der Schönheit*, S. 363.

⁶⁶⁹ *Ebenda*, S. 368.

⁶⁷⁰ Mattl, a.a.O., S. 18.

しかし、前述のように、多くの同時代の批評家たちが装飾的な美術工芸と時代との乖離を批判した。事業拡大と共に強化されるウィーン工房のブランド・イメージとしての装飾、及び芸術と工芸の境界が曖昧な美術工芸という概念自体を、最も激しく批判したのがアドルフ・ロースであった。

7.4.2. 装飾的デザインに対する批判の高まり

1920年代のウィーン工房に対する最も有名な批判は、アドルフ・ロースによる1927年の講演「ウィーンの痛み（ウィーン工房）」（Wiener Weh (Wiener Werkstätte)）である。第5章で述べたように、彼は1900年代後半から「応用芸術」という概念の徹底的な対抗者となり、実用的であるべき日用品や建築をいかなる装飾と組み合わせることにも反対した。1908年頃のロースの著作の中で、ホフマン、ウィーン工房、ドイツ工作連盟は度々辛辣に批判されている。第一次世界大戦後、ロースは1928年にウィーンに戻るまでほぼパリを拠点に建築活動を行い、アール・デコの時代の有名ダンサーであるジョゼフィン・ベーカー邸等を設計した。

1920年代のウィーン工房は、ロースの最初の批判から約20年経っても依然として芸術と工芸を一体化しているどころか、むしろ装飾性が企業のブランド・イメージの根幹を形成していた。こうした状況に対し、ロースは1927年4月20日、ウィーンの楽友協会ホールで「ウィーンの痛み（ウィーン工房）」と題した講演を行った。2つのWで始まるドイツ語の原題は、ウィーン工房の頭文字で商標にもなっていた「WW」にかけたものである。4月22日の『ウィーン新聞』（Wiener Zeitung）の記事は、ロースの講演の烈しさに、彼の目的はウィーン工房批判のみならず、ウィーン工房と一体化したオーストリアの工芸運動を永久に終わらせることであったと記している⁶⁷¹。

講演について詳細に報じた『新自由新聞』によると、ロースは以下のように語った。

私がこれまで世間に公表してきたテーゼの中で、最も重要なものとして後世に伝わるのは、芸術と工芸はどんなに近づこうといかなる関連性ももち得ないということだろう。大昔の有り様は、何千年、何百年もの時の流れの中で変化した。（略）人々はかつて黒人やポリネシア人がそうであり、石器時代からルネッサンス期に至るまでそうであったからという理由で、芸術家は芸術を使用するために創造したと主張したが、それは人間性を喪失させるのに有益だ。彼らは手工芸的な日用品を放棄し、日用品は再び芸術品にならねばならないと言い、

⁶⁷¹ Vortrag Adolf Loos, in: Wiener Zeitung, 22. April, 1927, S. 5.

人類の長年の進歩を否定しようとしている。(略) 最近ではドイツにも広がっているが、ウィーンほど商売人に奉仕する芸術という恥ずべき言葉が浮かんでくる場所はない。

パリに万国の人々が工芸品を披露するために招待された時、オーストリアは、全出展作品を芸術品にすることを合言葉とし、単純でまっとうな工芸品は即座に却下された。フランスでは、ウィーンの伝統的な趣味はどこにいったのかと囁かれた。我々が知っているウィーンの革製品、金属製品、その他の様々な品物は一切見当たらず、この展覧会は飢えたオーストリア国民のために新たな仕事や市場を生み出すかわりに、ウィーンの伝統的な名声を永久に台無しにした。

672

この記事の記者は、ここでロースの講演が聴衆の野次、怒号、拍手、口笛によって数分間中断されたと記している。さらに、ロースは 1917 年のベルンでのドイツのプロパガンダ展覧会の会期中に偶然同地におり、オーストリア公館からウィーンのドイツ外務省関係者に展覧会の評判を報告するよう依頼されたが、展示作品が極めて時代遅れであると酷評したため報告はウィーンまで届かなかったこと、これと全く同じことが 1925 年のパリのオーストリアの展示で繰り返されたことを語った。彼は具体例として、オーストリアの公式カタログから約 80 点の作品をスライドに映し、個々に批判した⁶⁷³。だが後日、ウィーン工房のメーダ・プリマヴェーシは、それらの多くがウィーン工房作品ではなかったと反論した⁶⁷⁴。

上記の記事によると、講演後半でロースは猛烈なウィーン工房批判を展開した。彼は、ウィーン工房が国やウィーン市に保護されながらも経営的な成功を収めたことは一度もなく、売上台帳を見れば、全世界がウィーン工房を西洋文化への侵害と見なして拒否していることは明らかだと断じた。そして、以下のように講演を締めくくった。

私はオーストリア人に、ウィーン工房の運動と同調しないよう警告する。近代的精神とは社会的精神であり、近代的な品々は上層階級のためだけではなく全ての人のためにある。全ての日用品のフォルムは均一であり、それこそが近代性を宣言する。もし違うなら、それは誤りであり、反社会的であり、それゆえ非近代的である。しかし、こうした品物によって社会の中で近代人としての立

⁶⁷² Adolf Loos über die Wiener Werkstätte, in: *Neue Freie Presse*, 21. April, 1927, S. 6-7.

⁶⁷³ Ebenda.

⁶⁷⁴ Noever, *Preis der Schönheit*, S. 365.

場を築こうとする人間は、紳士然とした詐欺師かほら吹きなのだ。⁶⁷⁵

以上のように、ロースは芸術品と日用品を明確に区別し、日用品は徹底して実用的であることが近代性の証であり、芸術との境界が曖昧な一部の金持ちのための美術工芸は近代的でありえないと主張した。ウィーン工房の審美的な「近代工芸」の欺瞞を糾弾するロースの姿勢は、1900年代から変わっていない。

講演会場の聴衆には工芸関係者が多く、ロースの明快な反美術工芸、反ウィーン工房の立場に対し、講演中は賛成派と反対派の歓声や怒号が飛び交った。騒然とした会場の様子を、当時の新聞は以下のように伝えている。

ホールは満席で聴衆には多くの工芸家がいた。ロースの講演は何度も工芸派の野次によって中断されたが、そのたびに反対派の称賛が野次をかき消した。(『新ウィーン日報』)⁶⁷⁶

最後に彼は、彼の現在の計画は「死にかかっている」ウィーン工房に彼の演説でとどめを刺すことだと述べた。しかし、この言葉の後に聴衆の大部分から沸き起こった激しい喧噪の後、どうやらウィーン工房デザイナーの作品は、たとえアドルフ・ロースからの一撃であったにせよ、それに打ちのめされるほど弱々しくないことが明らかになった。(『新ウィーン・ジャーナル』)⁶⁷⁷

各作品への辛辣な注釈は、すぐに病的で誇大妄想によって客観性を失った講演に対する逆の立場からの激しく、かつ全く正当な抗議を引き起こし、度々騒々しい場面が何分も続いた。ロースが死にかけた「ウィーン工房」に加えようとした「強烈な一撃」は虚しく空を切り、無害だった。人々が聞いたのは、30年前にライオンの皮をかぶり、今ではライオンそのものになったつもり of 年老いた男の罵りに過ぎなかった。(『ウィーン新聞』)⁶⁷⁸

これらの記事に書かれたように、激しい言葉を用いたロースのウィーン工房批判に対

⁶⁷⁵ Adolf Loos über die Wiener Werkstätte, in: *a. a. O.*

⁶⁷⁶ Kunst und Kunsthandwerk. Lärmszenen bei einem Vortrag Adolf Loos', in: *Wiener Tagblatt*, 21. April, 1927, WWAN 87, Nr. 9, zit. nach: Noever, *Preis der Schönheit*, S. 365.

⁶⁷⁷ Das große Wiener Weh, in: *Neues Wiener Journal*, 21. April, 1927, WWAN 85, Nr. 1293, zit. nach: Noever, *Preis der Schönheit*, S. 365.

⁶⁷⁸ Vortrag Adolf Loos, *a. a. O.*, S. 5.

し、ウィーン工房を擁護する立場も多かったようである。『ウィーン新聞』のように、ローズに冷淡な報道すら見られる。

7.4.3. 根本的な議論の不在

ウィーン工房経営陣はローズへの対抗措置として、講演会3日後の4月23日、『ウィーン一般新聞』にローズ宛の公開書簡を発表した。全文は以下の通りである。

1927年4月20日に大音楽ホールで開催された講演の中で、貴殿はウィーン工房に関する事実と称する多くの話を広めたが、それらが事実でないことを貴殿はよく承知しているはずだ。貴殿がとても趣味のよいやり方でパプアニューギニア人の芸術と文化をドイツ人の芸術と文化よりも優先しているため、我々はウィーン工房の生産品の芸術的価値について貴殿と争う気はない。しかし、貴殿の芸術批評と称するものが、ウィーン工房を消滅させるという貴殿の目的を達成するには不十分であったことをご自身で実感しているはずだ。この目的ゆえに貴殿は、ウィーン工房は死にかかっており、その品物は外国で拒否され、工房の崩壊は台帳から見て取れると述べたのだ。我々署名者は、我々の商品は国内外で（特に貴殿が中傷したドイツで）売れ行きを伸ばし、経営基盤の強化に貢献していると明言する。この事実は、貴殿がその内容について虚偽を広めたところの台帳が証明する。貴殿はこのような振る舞いをウィーン工房への一撃と称し、貴殿特有の思慮深さでライオンになったつもりでおいでだ。我々は民法典に従って発言の取り消しを求めることができるが、貴殿がオーストリアに住所も財産も所有していないため、残念ながらこの訴えを受理できる裁判所がない。しかし、我々はライオンの勇敢な行動に期待し、オーストリアで公衆を惑わした疑いで裁判沙汰になることがないよう責任をもってほしいと思う。

以上の文章に、ウィーン工房経営幹部代表としてシュテファン・ティルツァー、ヘルマン・ベア、ユリウス・リックスが署名した。この公開書簡に対するローズの反応は不明であるが、ユリウス・クリンガーがローズを擁護する手紙をティルツァー、ベア、リックスに送り、さらに手紙の写しをウィーンの知識人たちに送った。クリンガーは手紙の中でローズを擁護し、公開書簡に署名した3人をローズに対する厚かましい誹謗者であると非難した。これに対し、3人は名誉毀損でクリンガーを訴え、クリンガーに 300

シリングの罰金か3日間の勾留の判決が下った⁶⁷⁹。

当時のクリンガーのウィーン工房に対する攻撃の烈しさはロースに匹敵し、前節で述べた通り、彼は1925年のパリの博覧会でのホフマンの采配にも批判的であった。クリンガーがロースの講演の翌月に発表したウィーン工房批評は、ほぼ悪意に満ちていると言ってもよい。

極端、もったいぶった、むず痒い、不適當、不当、何よりも過剰-人々がWW、すなわちウィーン女子工芸(Wiener Weiberkunstgewerbe)の品物を目にして思う言葉はこんなところだろう。⁶⁸⁰

クリンガーの批判があまりに客観性を欠くことは当時の新聞でも指摘され、ドイツから帰国した後ウィーンで誰からも相手にされない芸術家の極端な行動と受け取られた面もあったようである⁶⁸¹。ロースやクリンガーほど過激な調子ではないものの、女性メンバーが得意とした装飾的なデザインに対する批判は他にもあった。

(WWの部屋へ)足を踏み入れると、苺ジュースのタンクに落ちたかのようだ。その中のいくつかの感じのよいものを見つけるために、まずはベタベタした甘ったるさを注意深く切り抜けないといけない。(『新ウィーン日報』)

オーストリアは戯れの工芸趣味を見せている。(『造形芸術雑誌』)

以上のように、1920年代後半にはロースの有名な講演を始め、複数のメディアにウィーン工房の時代遅れの装飾性に対する批判が掲載された。この時期、外部企業との提携が増えたウィーン工房が自社の統一的イメージを維持するうえで装飾性、手工芸性という特徴を前面に出し、実際に女性メンバーがそうしたデザインを得意としたことで、批判が生まれやすい状況が生じていたといえるだろう。

ロースやクリンガーの批判に対し、ウィーン工房は事実と異なる主張が為されたという点で抗議し、クリンガーに関しては名誉毀損で裁判所に訴えた。しかし、「ウィーン工房の生産品の芸術的価値について貴殿と争う気はない」とロース宛の公開書簡に書かれ

⁶⁷⁹ Noever, *Preis der Schönheit*, S. 366.

⁶⁸⁰ Julius Klinger, Ein angenehmer Gast. Schmuckkunst. Mäda, in: Das Tribunal, Wien, Nr. 140 v. 12. Mai 1927, S. 10, zit. nach: Schweiger, *a. a. O.*, S. 120.

⁶⁸¹ Schweiger, *a. a. O.*, S. 118-119.

たように、ウィーン工房関係者は批判の本質的な点に反論しなかった。また、メディアもこの点を指摘しなかった。すなわち、1925年のパリの博覧会に続き、ウィーン工房周辺でこれだけセンセーショナルな美術工芸批判が行われたにもかかわらず、ウィーン工房関係者の間で近代工芸や装飾の意義、妥当性について根本的な議論が成立した形跡がない。ウィーン工房のデザイナーは、明確な創作理念よりも感性に基づいて創作に従事していたといえるだろう。また、この時期にはウィーン工房の企業化が進み、前述のように経営陣が装飾をブランド・イメージの形成要素と見なすことはあったとしても、組織の中で装飾自体についてあらためて芸術的見地から議論する雰囲気はなかったとも考えられる。

7.5. 最後の5年間：芸術性の維持と経営合理化

7.5.1. ウィーン工房設立25周年（1928）

1928年、ウィーン工房は設立25周年を迎えた。次節で述べるように、クノ・グローマンの下で経営改善の試みが行われた一方、ウィーン工房は前年のロースの講演をはじめとする数々の批判に動じることなく、美的な工芸品の生産を継続した。生産・販売活動のみならず、2月にはケルントナー通りのモード専門館パレス・エスターハーギー（4.3.3.参照）にてウィーン社交界の著名人を招いた慈善茶会が開催された。会の目的は、芸術産業博物館附属クンストゲヴェルベシュレの支援金集めであった。高級ブランド企業としてのステータスをうかがわせるように、イギリス大使夫人のレディ・チルストン（Lady Chilston）が総裁となり、クーデンホーフ伯爵夫人、作曲家エレノア・ファン・デル・ストラーテン（Eleonor van der Straaten）、ベルタ・ツッカーカンドゥル、メーダ・プリマヴェーシら上流階級の女性たちが事務局を務めた⁶⁸²。

設立25周年の記念行事は、主に5月に行われた。5月8日にパレス・エスターハーギーで記念式が開かれ、5月31日にアルベルティーナ宮殿にて要人を招いた設立25周年記念式典が開催された。記念式典の事務局名誉総裁はアメリカ大使夫人であり、夜の芸術パーティー（Künstlerfest）の女性事務局（Damenkomitee）代表はファン・デル・ストラーテン伯爵夫人であった。メーダ・プリマヴェーシと事務局の計画により、この日は豪華で華やかな記念祭が夜まで続いた。

記念式典は11時からアルベルティーナ宮殿の大広間で行われ、共和国大統領ミハエル・ハニッシュを含む政治家、企業家、芸術関係者が列席した。式典の後にはウィーン市長主催のレセプションが用意され、その後、シェーンブルン宮殿の庭園で商務省大臣主催の軽食会も開かれた。こうした政府要人の関与は、ウィーン工房が国家的なデザイン企業として国や市から厚遇されていた事実を明白に示している。また、式典プログラムは赤と白のオーストリア国旗を模したデザインであり、ここでもウィーン工房のオーストリアを代表する企業としての自覚が見て取れる。

夜9時からウィーンのアウガルテンにて、往年のキャバレー・フレーダーマウスを想起させる野外での芸術パーティーが開催された。エゴン・フリーデルが司会者となり、女優リナ・ロースによるペーター・アルテンブルクの詩の朗読、マティルデ・フレーグルによるパントマイム等が披露された⁶⁸³。ヴァリー・ヴィーゼルティアーは、このパーティーについて以下のように回想している。

⁶⁸² Noever, *Preis der Schönheit*, S. 376.

⁶⁸³ Ebenda.

私たちは全員、4週間前か6週間前からクンストゲヴェルベシュレーの生徒たちと一緒に準備に取り組みました。厚紙製の12の等身大の人形の「小道」をつくったことを覚えています。頭と手は紙粘土でつくり、金、銀、薄紙を使った様々なドレスを着せました。人形は庭の木の下に置き、同じく手作りのランタンで照らしました。それらは翌朝7時には一つも残っていませんでした。車をもっている人たちは皆それを取っていかうとしたのです。

入り口には白い厚紙で2つの開き戸をつくり、模様を繰り抜いてピンクの透ける紙を貼り、後ろから電気をつけました。その他にも、様々なアイデアを挙げたらきりがありません。⁶⁸⁴

このように、パーティーはウィーン工房デザイナーの創意に溢れた祭りのような雰囲気であった。装飾的な小道具や衣装が数多く制作された様子から、おそらく夜の部は、1928年当時メダ・プリマヴェーシが責任者を務めていた芸術家工房の女性メンバーが主導したものと推測される。一日のパーティーのために数週間前から手の込んだ準備を行っており、会社の厳しい経営状況に対する危機感は感じられない。昼間の式典が示すように、ウィーン工房は国家的企業へと成長した一方で、こうした無邪気ともいえるほど自由に創造的な部分も残していた。

芸術家工房の女性メンバーは、記念カタログの制作でも中心的存在であった。12月に美術を専門とするクリスタル出版社から発行された記念カタログ『ウィーン工房 1903-1928：近代美術工芸とその歩み』（Wiener Werkstätte 1903-1928: Modernes Kunstgewerbe und sein Weg）⁶⁸⁵は、マティルデ・フレーグルが編集し、ヴァリー・ヴィーゼルティアーとグドルン・バウディッシュが表紙のレリーフを手がけた。カタログは、手彩色でデザイナーの署名入り愛蔵版、一部カラー版、通常版の3種類が刊行され、最も廉価な通常版が一般向けに書店で売られた。本文にはウィーン工房の理念、活動実績、芸術家や文筆家の格言等が書かれ、多数の作品図版が掲載された。構成は、文章と図版を赤や黒の地のの上に構成主義風に配置したデザインであり、ページ毎に構成が異なった。読みやすさよりも全体のビジュアルを優先した構成である。

ホフマンは、記念カタログによって、「友人も敵対者も我々の25年間の歩みを今一度思い起こし、我々の良き目標の支持者が増えること」⁶⁸⁶を祈っていると述べた。また、

⁶⁸⁴ Vally Wieselthier, Monography of Miss Vally Wieselthier, Typoskript, in: Noever, *Preis der Schönheit*, S. 377.

⁶⁸⁵ Mathilde Flögl (Hg.), *Wiener Werkstätte 1903-1928. Modernes Kunstgewerbe und sein Weg*, Neuaufl. nach der org.-Ausg. Wien 1929, München 1994.

⁶⁸⁶ MAK, WW-Archiv, zit. nach: Noever, *Preis der Schönheit*, S. 378.

これが現在のウィーンという都市でしか生まれない創造的な美しい本であり、「カタログでも参考資料でもなく、我々の現在の活動のまっただ中に生まれた」⁶⁸⁷刊行物であると述べ、カタログの今日性を強調した。

以上のように、1928 年は設立 25 周年に関わる行事や出版物の刊行が相次ぎ、翌年の世界恐慌の余波による凋落に転じる前の最後の祝祭的な年となった。当然の事ながら、一連の記念行事には宣伝効果も見込まれていたであろう。クノ・グローマンは記念行事が過度に豪華になることを危惧していたとされる⁶⁸⁸が、次節で述べるように、経営も回復に向かいつつあった。

7.5.2. 1928–1929 年の経営業績の回復

7.5.2.1. 組織の中央集権化

1928 年は華やかな周年記念の年であると共に、ウィーン工房の業績が回復し始めた年であった。前述のように 1926 年以降、外部企業との提携を増やしていたウィーン工房は、オットー・プリマヴェーシに次ぐ経営者となったクノ・グローマンの下でさらなる組織再編と販路拡大に向かった。パトロンではなく純然たる企業家であったグローマンは、合理的な経営基盤を形成し、より量産に適した生産体制を整えることに努めた。

まず経営陣は生産力強化を目指し、社内の団結を図った。1928 年 2 月 7 日、部門主任向けに以下の社内通知が発表された。

部門主任各位

本年 1 月の収支は昨年より改善されているが、依然として極めて悪い。売上は満足できる状態ではない。「製造できること」が我々の主要課題であるという考えが、まだ各人に十分に浸透していないと思われる。我々はあまりに細分化し、真に能動的な仕事がなされていない徴候が見られる。各人に、我々の一番重要な課題への全面的な協力を要請したい。企業というものは各主任の構想によって成立するところ、全力で考え、提案を寄せていただきたい。(略) 明らかな成功(我々の成功とは妥当な売上高である)が実現したら、諸君にもその成果を分配する。

1928 年 2 月 7 日ウィーン ウィーン工房取締役会⁶⁸⁹

⁶⁸⁷ Ebenda.

⁶⁸⁸ Schweiger, *a. a. O.*, S. 123.

⁶⁸⁹ Zirkular Nr. 58 vom 7. 2. 1928, MAK, WW-Archiv, zit. nach: Noever, *Preis der Schönheit*, S. 376.

これは従業員に生産的な労働を促す経営者の通知にほかならず、グローマンの指揮下で合理的企業に転じようとしているウィーン工房の一面が色濃く現れている。

さらに、1929 年に販売部門（Verkaufsabteilung）が新設され、全生産部門の販売記録が統一管理されるようになった。また、モデルルームの維持や写真の著作権関連も同部門が管理した⁶⁹⁰。これは、後述のようにアメリカ合衆国とドイツ向けの輸出が増えた状況に連動していた。

広告も強化され、ウィーン工房は 1929 年 5 月にウィーンのヨルダン&トゥマ社に宣伝映画の制作を発注した。しかし、これは結局実現しなかったようである⁶⁹¹。1929 年のクリスマス商戦の時期に発行された割引券には、様々な商品に目移りする毛皮のコートを着た女性のイラストと、「選択の悩みは贈られた人にまかせてください！」というキャッチコピーが印刷されている。この広告は 1920 年代の大衆の消費文化の象徴であり、百貨店がなかったウィーンで、多様な商品を揃えたウィーン工房がその代替を担った様子を如実に示すものである。

7.5.2.2. 外国企業及び外国市場の重要性

前述の 1928 年 2 月 7 日の社内通知には経営状態が厳しい旨が書かれているが、同年 5 月 4 日のウィーン工房主催行事の折に、グローマンは会社の順調な再建ぶりをアピールした。グローマンの発言によると、その年の 1 月から 3 月まで売上は前年比 30 パーセント上がり、資本は 3 倍となった。また、製品の 80 パーセントは輸出向けであり、そのうちの 60 パーセントは実際に外国に輸出され、20 パーセントはウィーンを訪れた外国人に購入された⁶⁹²。

会社の再建に外国企業及び外国市場の存在は不可欠であった。正確な時期は不明だが、1928 年にスイスのテキスタイル会社コンテックス（Contex）がウィーン工房出資分担の 31.5 パーセントを取得し、共同出資者となった⁶⁹³。市場としてはアメリカ合衆国とドイツが重視された。他方、組織再編の一貫として、1916 年から 1917 年まで存続したマリエンバード支店が 1928 年に完全閉鎖された。

(1) アメリカ合衆国：巨大市場への販路を求めて

⁶⁹⁰ Noever, *Preis der Schönheit*, S. 384-385.

⁶⁹¹ *Ebenda*.

⁶⁹² 25 Jahre Wiener Werkstätte, in: Wiener Allgemeine Zeitung, 5. Mai 1928, zit. nach: Noever, *Preis der Schönheit*, S. 376.

⁶⁹³ Noever, *Preis der Schönheit*, S. 376.

1928 年、ウィーン工房はニューヨークへ、5 月のメイシー百貨店での国際工芸展、10 月のウォルドルフ・アストリア・ホテル（Waldorf-Astoria Hotel）での展示会の 2 度にわたって製品を送り込んだ。後者への出展は、アメリカ国内の諸都市に販売網をもつ百貨店との委託販売契約が目的であった⁶⁹⁴。大衆消費の舞台である百貨店は巨大市場であり、販路の確保はウィーン工房の業績に直結する重要関心事であったといえるだろう。

グローマンのアメリカ進出計画に対し、ニューヨークでグローマンと会ったヴェルンドルファーは、ホフマン宛の手紙の中でその実行性に疑念を示している。ヴェルンドルファーは、グローマンは経験豊かな商人かただの子どもかのどちらかであり、アメリカにウィーン工房の卸売会社設立を計画しているようだが、大量生産されたウィーン工房製品が百貨店で売られることなど想像できないと記した⁶⁹⁵。

1929 年 5 月に、ニューヨークの会社と 2 つの契約が結ばれた。まず、エルシー・S・フェアリー（Elsie Sloan Farley）が、ダゴベルト・ペツヒエ、フェリーツェ・リックス、マリア・リカルツによる壁紙デザイン 18 種の独占販売権を獲得した。次いで、ニューヨーク 5 番街のディクソン&ワイラー社と、同社がガラス製品、壁紙、織物を除くウィーン工房の全商品のアメリカ、カナダ、キューバ、メキシコでの代理販売業者となる契約を締結した⁶⁹⁶。

（2） ドイツ：ベルリン販売店の開設

1929 年 10 月 30 日、ベルリンのフリードリヒ・エルバート通り 2-3 番地にウィーン工房の販売店が新設された。ベルリンには過去 2 度支店を開設したが長続きせず（4.3.3. 参照）、これが 3 度目の試みであった。新店舗のファサードはガラス張りでショーウィンドウとなっており、非常に明るくモダンな雰囲気であった。『ヴォシッシェ新聞』（Vossische Zeitung）の「ベルリンのウィーン工房」という記事には以下のように書かれている。

店内はオーストリア風に言うと「とても軽やか」で、よい素材で輝かしく整えられている。中央の金の階段は、バーン＝ジョーンズの作品に描かれた天使のような細身のマネキンが、色とりどりのパジャマを着せられて置かれている。マネキンが着ているパジャマは、マリア・リカルツ、マックス・スニシェク、亡くなったダゴベルト・ペツヒエによる絹製のプリント生地で、この会社の最

⁶⁹⁴ Ebenda, S. 377.

⁶⁹⁵ Ebenda.

⁶⁹⁶ Ebenda, S. 385.

も美しい商品だ。また、我々にはお馴染みのヴァリー・ヴィーゼルティアー、グドルン・バウディッシュ、マティルデ・フレーグによる創造的な陶器もある。ホフマン自身がデザインした銀細工、ウィーン名産の革工芸品も並んでいる。⁶⁹⁷

このように、広い店内は明るく整えられ多くの製品が並んだ。ドイツは早い時期からウィーン工房の重要な市場であり、この販売店がショールームも兼ねたドイツにおける重要拠点と想定されていたことは疑いない。

ベルリン支店開設に先立ち、8月にヴュルテンベルク工芸館社（Württembergische Kunstgewerbehaus G. m. b. H.）がシュトゥットガルトとヴュルテンベルクにおける独占販売権を得た。

7.5.3. ウィーン工房の終焉

組織の体系化と輸出強化により、ウィーン工房の業績がようやく回復したところ、1929年のウォール街の株価大暴落が経営への打撃となった。1930年以後、ウィーン工房は1932年の閉鎖まで縮小の一途をたどることとなる。

1930年に業績が再び悪化し、クノ・グローマンはウィーン工房を離脱した。クノ・グローマンとメーダ・プリマヴェーシの出資分担は、以前からデザイン提供をしていたスイスの壁紙会社テッコー&サルブラ社のウィーン支社代表のアルフレート・ホフマンとジョルジュ・オエリに渡った。

世界的な経済不況による注文の激減と資金難により、1930年5月に陶器と革製品の製造が停止された。他の部門も閉鎖され、在庫品の販売のみ続行した。ケルントナー通りの支店では、自社の工房以外でつくられた工芸品も売られた。また、ウィーンの製陶会社アウガルテンの製品がウィーン工房にて委託販売された⁶⁹⁸。

1931年も経営難による組織の見直しと合理化が続き、5月にエスターハージー・パレスが閉鎖された。残る支店は、ケルントナー通り32番店のみとなった。生産品は、廉価なアクセサリー、エナメル工芸、ガラス製品（瓶、壺、ウィスキーボトル、脚長グラス、カクテルグラス、香水瓶等）が中心となった。11月にデーブラー通りの事務所が一部を残して閉鎖された。また、時期は不明だが、ドイツのハイルブロンのアドルフ・アングステンベルガーに金属・錫製品を売ると共に、彼の工房にウィーン工房と同じデザイン

⁶⁹⁷ Wiener Werkstätte in Berlin, in: *Vossische Zeitung*, 31. Okt. 1929, NL/ANK/39 zit. nach: Noever, *Preis der Schönheit*, S. 386.

⁶⁹⁸ Noever, *Preis der Schönheit*, S. 389-390.

の金属・錫製品を製作させる契約をした⁶⁹⁹。

しかしながら、こうした手立てもむなしく、1932年秋にウィーン工房はついに清算段階に入った。9月12日から20日にかけて、ケルントナー通りの販売店で全在庫品が競売にかけられた。10月14日の総会で正式に解散が決定され、アルフレート・ホフマンが清算人となった。12月8日、『ウィーン新聞』に債権者への告知が掲載された。

ウィーン7区デーブラー通り4番を所在とするウィーン工房有限会社は解散し、清算を行う。債権者は、ウィーン1区ドミニカーナーバスティオンを所在とするアルフレート・ホフマン氏に請求を明らかにされたい。⁷⁰⁰

こうして、一度は再建しかけたウィーン工房は、世界恐慌という社会的要因により再び経営危機に陥った。最終的に1932年に会社は解散し、29年の活動の幕を閉じた。メーダ・プリマヴェーシは、莫大な経済的損失を理由にウィーン工房を閉鎖する方が、これ以上芸術的水準が落ちるよりもよかったという趣旨の発言をしている⁷⁰¹。これは、1903年にウィーンの芸術刷新運動の一環として誕生し、国家的な大変動を経ながらも、美的なデザインを創り続けてきたウィーン工房の自負を言い表したものだといえるだろう。

1933年、メーダ・プリマヴェーシとホフマンは解散したウィーン工房の復活を試み、「新ウィーン工房、美術工芸のための生産協同組合、登録有限責任協同組合」(Die Neue Wiener Werkstätte Produktivgenossenschaft für Kunstgewerbe registrierte Genossenschaft mit beschränkter Haftung, 1933-1937)を設立した。しかし、活動は軌道に乗らず、新ウィーン工房は約1年で解散した⁷⁰²。

⁶⁹⁹ Ebenda, S. 394-395.

⁷⁰⁰ Gläubigeraufforderung, in: *Wiener Zeitung*, 8. Dec. 1932, NL/ANK/2/43, zit. nach: Noever, *Preis der Schönheit*, S. 398.

⁷⁰¹ Noever, *Preis der Schönheit*, S. 398.

⁷⁰² Neiß, *a.a.O.*, S. 207-209.

結論

1. オーストリア近代デザイン運動の基盤：産業・芸術・国家の近代化

19世紀末に始まるウィーンの近代デザイン運動は、一方で同時代の国際的な工芸改革運動への呼応であり、他国の運動と同様に英国アーツ・アンド・クラフツ運動に感化されたものであるが、他方で運動の引き金となる独自の歴史的経緯を有していた。

1860年代のハプスブルク君主国の第一期デザイン改革において、ウィーンに帝国立芸術産業博物館を中心とするデザイン機構が形成された。大陸初となる国立の芸術産業博物館の創設は、宮廷の庇護の下、ウィーン大学美術史教授のアイテルベルガーが主導した。博物館の使命は、芸術・科学・工業の有機的結合による芸術産業の向上を通じた国家の産業振興、及び国民の趣味の向上であった。すなわち、国益に資するものであった。皇帝が芸術産業博物館の創設を全面的に支援した理由はここに見出だせる。さらに、皇帝が晩年まで博物館を定期的に訪れており、個人的にこの領域に深い関心を寄せていた事実は、宮廷の暗黙の庇護が20世紀初頭までのオーストリアの近代デザイン運動の根底にあったことを示唆している。このように、皇帝自ら関与した君主国の第一期デザイン改革は、イギリスのコール派の官僚主導のデザイン改革と通底する公的な権威をもつものであった。

1890年代になり、歴史主義に基づく芸術産業博物館を頂点とするウィーンの美術工芸は、ヨーロッパ諸国の新たな近代工芸の潮流から取り残されていた。ウィーン造形芸術家協会が君臨するウィーン美術界もまた、歴史主義の保守派が支配していた。こうした閉塞状況を危惧した芸術家たちが担い手となった第二期デザイン改革は、1897年に始まった。4月にウィーン分離派が結成され、8月に芸術産業博物館館長にアルトゥール・スカラが就任した。前者はオーストリア芸術の国際水準への引き上げを課題とし、統合的な美的空間を創造する総合芸術の理想を掲げた。後者は博物館の権威主義的な保守性を打破すべく博物館の近代化に着手し、博物館の万人への開放と、彼が模範的な近代工芸と見なしたイギリス工芸の導入を実現した。ウィーンにアーツ・アンド・クラフツ運動思想が普及したのはこの時期であり、スカラが果たした役割は大きい。

博物館総裁のライナー大公と結びついた守旧派の猛反発を受けたスカラを援護したのは、組織のリベラルな近代化が進んでいた文化教育省であった。文化教育省による博物館政治への介入は、宮廷に対する官僚勢力の強大化、及び国家と文化芸術の関係性の強化という世紀転換ウィーンの政治的・文化的縮図を示している。改革の過程で博物館の目的は、産業振興に直接寄与するドラフトマンの教育から、創造的な芸術家としての工芸家の養成へとシフトした。

スカラによる博物館改革は附属クンストゲヴェルベシュレーの改革へと波及した。

1870年代から漸進的に進行していた学校改革は、1899年から1900年にかけてウィーン分離派のフェリツィアン・ミュルバッハ、ヨーゼフ・ホフマン、コロマン・モーザー、アルフレート・ロラーが校長、教授に就任したことで飛躍的に前進した。基礎的な造形教育と実践的な工房教育を両輪とする創造的な教育は、後のバウハウスのデザイン教育を先取りしており、工芸教育というよりもデザイン教育という名に相応しい発展的内容であった。

以上の第二期デザイン改革の初期の動きは、ウィーンの芸術産業博物館、及び附属クンストゲヴェルベシュレの改革に集約され、以下の成果と変化が認められる。

第一に、近代工芸の様式的理想が確立された。19世紀後半、工業化を背景に生まれた芸術産業としての工芸の理想に対し、実態は産業、芸術、工芸が混乱していたが、19世紀末に英国アーツ・アンド・クラフツ運動の作品・思想が普及したことで実用的かつ平明な美しさを備えた工芸という理想像が形成された。1900年以降、次の段階として、ここにオーストリアの独自性が求められることとなる。

第二に、工芸の意味内容が変わった。ドラフトマンから芸術家として自立した工芸家へという新たな理想において、芸術と工芸が融合した。ここで工芸が、産業的芸術から応用芸術へと変化している。これは、アイテルベルガーの芸術産業の定義である、機械生産に旧来の芸術様式を「応用する」行為から、新たな様式創造を伴う「応用的な」芸術としての工芸への変化といえる。

第三に、分離派とクンストゲヴェルベシュレ（1907年以降は関係が改善された芸術産業博物館も含む）の結合である。ミュルバッハ、ホフマン、モーザー、ロラーがクンストゲヴェルベシュレの指導的地位を得たことで、ウィーン分離派が国家機関であるクンストゲヴェルベシュレと結びついた。これは、先駆的なデザイン教育の実践という意義に加え、ウィーン分離派と国家機関の結託という点で非常に重要な出来事であった。すなわち、ウィーン美術界の権威であるウィーン造形芸術家協会からの脱退グループとして誕生した分離派が、公的認知を高め確固たる地位を築く過程であった。

最後に、デザイン運動に対する政策的扱いの変化が認められる。上述の第三の点は、国家の側からの近代芸術への接近であったことも指摘する必要がある。とりわけウィーン分離派に期待されたのは、多民族国家の精神的調和を象徴する総合芸術の実現であった。文化教育省の芸術産業博物館、クンストゲヴェルベシュレ、及び同時代の文化芸術一般への関与の度合いの深化から、デザイン運動が国家の文化政策の一環に取り込まれている状況が確認できる。したがって、君主国の第一期、第二期デザイン改革の双方にデザインの政治性が認められるが、その意味合いが変化している点が重要である。つまり、国家とデザインの関係が変化し、19世紀末の時点で、デザイン改革は産業振興策

よりもむしろ国内の文化政策に関わる問題に通じた。

2. デザイン企業への転換：デザインの商品価値

ウィーン工房を設立したヨーゼフ・ホフマン、コロマン・モーザーが、共にウィーン分離派のメンバーであり、クンストゲヴェルベシュレ教官であったという事実は、ウィーン工房の誕生に不可欠な条件であった。2人は7人クラブの時代からモデルネの芸術思想を共有した仲間であり、近代様式の確立と総合芸術の実現という分離派の理想に基づく美的な日用品の製作に関心を抱いていた。

ホフマン、モーザーの工房構想が結実した経緯を反映し、ウィーン工房の性質には2つの側面がある。第一に、2人が教授を務めたクンストゲヴェルベシュレでの工房教育の遅れが、学校外の私設工房の開設を促した。これは、ウィーン工房の教育的性質を示唆するものである。だが、現実にはウィーン工房で独自の工芸教育は実施されなかった。むしろクンストゲヴェルベシュレとの連携は、生徒のデザインの商品化、卒業後の生徒たちのウィーン工房入りという今日的な産学協同体制に認められる。第二に、1900年の第8回ウィーン分離派展でのホフマン、モーザーの工芸作品の成功体験が、継続的な工芸品生産と販売を行う工房組織の構想を生んだ。これは、ウィーン工房の商業的資質、すなわち、美的な日用品の生産・販売活動を行うデザイン企業としての性質に通じた。

こうした経緯を経て、最終的に実業家ヴェルンドルファーの資金がウィーン工房の設立を実現させた。1914年まで経営難が常態化した会社に個人資産を提供し続けたヴェルンドルファーは、ウィーンの富裕な知的市民層を基盤としたウィーン工房のパトロン依存体質を象徴する人物である。しかし、ヴェルンドルファーが自ら献身的にウィーン工房の設立、運営に関与し、とりわけグラスゴーとウィーンの芸術家を繋いだ功績は高く評価されるべきである。

設立から4年後の1907年、ウィーン工房はアーツ・アンド・クラフツ団体からデザイン企業へと大きく舵を切る転換期を迎えた。1906年頃から会社は深刻な資金難に陥り、ヴェルンドルファーとモーザーが資金調達をめぐり対立した結果、1907年にモーザーが実質的にウィーン工房から離脱する。モーザーは、特定の支援者の個人資産に依拠する経営が会社の脆弱な経営基盤の原因である点を指摘した。コスト感覚の欠如から生じた赤字を自助努力よりも外部資金で穴埋めする経営体質は、ウィーン工房の活動のほぼ全期間を通じて続いた特徴であった。ヴェルンドルファー、オットー・プリマヴェーシというウィーン工房の2大資金提供者兼経営責任者を含め、ウィーン工房経営陣の大部分は顧客でもあるメンバーの知人、親戚であり、プロの経営者が不在であった。パトロン

依存の経営体質と経営に必要な専門知識をもつ人材の欠如が、芸術性と経済性の両立というただでさえ困難な命題をもつデザイン企業にとって、決定的な弱点であったといえよう。最後のクノ・グローマンのトップ時代によりやうく経営合理化が試みられたが、1929年の世界恐慌の余波による経済不況は乗り越えられず、倒産に至った。

1907年の経営危機とモーザーの脱退は、ウィーン工房のデザイン様式、生産領域、及び事業展開に大きな影響を与えた。第一にデザイン様式に関し、モーザー脱退は、設立以来のデザイン面のホフマン＝モーザー体制の終わりを意味し、カール・O・チェシュカ、ベルトルト・レフラーら新たな個性をもつメンバーが躍進した。さらに、経営危機が辛うじて克服された後、ウィーン工房は顧客好みのデザイン生産に切り替え、デザインに華やかな装飾性が加わった。初期の幾何学様式においても抑制された装飾性が認められるが、1907年以降の装飾はより明快に、動植物をモチーフとした柄や抽象文様が用いられた。また、簡潔なデザインであっても優美な曲線が用いられるなど、初期の厳格さはない。

第二に生産領域に関し、ウィーン工房は事業縮小ではなく拡大に向かい、グラフィック部門、テキスタイル部門、モード部門を新設し製品領域の拡充を図った。外部企業との連携においては、「ウィーン陶器」社との間で特に有意義な協力関係が築かれた。同社の製品の委託販売はウィーン工房の商品ラインアップの向上に寄与し、1907年のキャバレー・フレージャーマウスの内装プロジェクトでは創造的な協働が実現した。第三の事業展開に関しても、積極的な拡大路線が実行された。1907年から1910年代初頭にかけて、ウィーン市内1等地に複数の販売店が開設され、高級保養地カールスバード、マリエンバードやベルリンにも支店、支部が設置された。

以上の転換は経営上の戦略的措置であり、ここにウィーン工房が芸術的理想を追う一方で、デザインの商品価値に自覚的となっていく様子が見出だせる。ウィーン工房はパトロン依存の経営体質を引きずる一方、明らかに1907年を境に工芸改革の理想から生まれた「芸術家と職人の協働団体」から「デザイン企業」へと脱皮した。

3. 近代デザイン運動団体のブランドへの変容

1905年のクリムト・グループの分離派脱退の経緯にも、商業の問題が絡んでいた。ウィーン分離派の中で、純粹芸術と応用芸術の融合による空間芸術に関心を抱いていたクリムト・グループは、芸術的生活の拡張を主張した。ここで、ウィーン分離派の理念的特徴である「総合芸術」という観念の変化が見られる。すなわち総合芸術が、芸術の諸分野の区別を廃した統一的な美的空間の形成から、芸術家の日常の次元における実践的活動という意味合いへと変化している。その意味するところは芸術の世俗化であり、結

果的に芸術が経済活動と結びつくのは必然であった。しかし、クリムト・グループのメンバーが関与したギャラリー・ミートケやウィーン工房の活動は、純粹芸術志向の絵画派からウィーン分離派を商業主義に墮落させるものとして批判された。

1908年のウィーンの〈クンストシャウ〉は、全生活領域への芸術の浸透という、クリムト・グループの新たな総合芸術の理想を具現化した祭典であった。1908年は皇帝在位60周年であり、クンストシャウは祝賀年におけるオーストリア芸術の大展覧会とみなされ公的支援を獲得したが、展覧会に政治性は希薄であった。代わって表出したのは、商業的要素である。第一に、事務局長のクリムトは展覧会の計画段階から作品販売意欲を示しており、第二に、クリムトと並ぶ展覧会の目玉であったウィーン工房展示室には、芸術家集団としての芸術的理念よりもデザイン企業の商業性が強く現れていた。ウィーン工房展示室は、作品展示の場であると同時に商品宣伝の場であった。したがって、この展覧会を社会変革に失敗した芸術家たちの現実逃避とみるカール・ショースキーの解釈は早計であると指摘したい。

こうして、1907年から1908年にかけてウィーンの近代デザイン運動は、ウィーン工房の現実的な経営問題と、クリムト・グループの、人々の生活次元での総合芸術の実現意志によって変質した。クンストシャウを通じて、ウィーン工房は優美な高級工芸品の創り手としての企業イメージを決定的にした。ウィーンの近代デザイン運動の担い手の名は、「ブランド」となった。

1910年代、クンストシャウでブランド性を確立したウィーン工房は、国家的な産業デザイン運動で主導的役割を果たした。1912年にドイツ工作連盟から独立したオーストリア工作連盟は、国家規模の産業発展の理想を掲げながらも、実際にはウィーンの感覚的な美術工芸の地盤に留まった。1914年のケルンでの工作連盟展でのオーストリア・パヴァリオンはホフマンによる古典主義の神殿風建築であり、内部の審美的空間には装飾的なウィーン的美術工芸の粋が展示された。ヘルンマン・ムテジウスとアンリ・ファン・ド・ヴェルドによる「規格論争」と、ドイツ系デザイン団体の展示品の視覚的混乱がドイツ側の不調を示した一方、オーストリア勢は団結し、ドイツと異なるオーストリア近代工芸の強固な芸術的・手工芸的基盤をあらためて明らかにした。ウィーン工房の華麗な工芸品やテキスタイルは、オーストリア独自の産業的仕事の代表格であった。こうして、ウィーン工房は首都のブランド、国家のブランドとなった。

ウィーン工房の生産品は、第一次世界大戦中の女性メンバーの活躍によりさらに装飾性を増した。女性たちは芸術家工房、テキスタイル部門、モード部門で、多くの装飾的な「ウィーン小物」やテキスタイルデザインを手がけた。戦時中、ウィーン工房はオーストリアの文化的優位性の宣伝と外貨獲得を目的とする国家の支援を得て、中立国スイ

スへの支部設立、北欧の中立国でのモード展示会兼販売会を実施した。女性メンバーによる装飾的デザインが諸国で宮廷国家オーストリアのイメージと重ねられると共に、ウィーン工房はオーストリアを代表する企業としての地位を一層堅固にした。

4. ウィーン工房と「装飾」

1920年代のウィーン工房はオーストリアのアール・デコの担い手となり、1925年のパリの現代産業装飾芸術国際博覧会のオーストリア・パヴィリオンでも中心的存在であった。だが、その明るく軽快な趣味性はすでに戦時中に女性メンバーによって形成されていたものであり、戦前の趣味性の継続はモダニストたちの厳しい批判を浴びた。しかし、1920年代のウィーン工房の活動から浮上するのは、モダニストたちにどんなに批判を浴びようと一貫して装飾性を維持し、それがウィーン工房のブランド・イメージを形成していた事実である。ウィーン工房は1920年代以降、生産・販売委託、デザイン提供を通じて、デザインのプロデューサー的役割を果たすようになり、1932年の解散までに、生産ジャンル、販売地域において設立当初を遥かに上回る規模の会社に成長した。ウィーン工房には企業としての統一的なイメージが必要であり、その核となったのが、1907年以降、特に1910年代に発展した装飾的デザインであった。これらのデザインにはウィーンのクンストゲヴェルベシュレーでのホフマン、チゼックのデザイン教育が重要な基盤となっており、さらに彼らの教育メソッドの根幹は1900年のウィーン分離派による学校改革にあった。このように、ウィーン工房デザインの最大の特徴である装飾性は世紀転換期の芸術刷新運動に遡り、ウィーン工房の誕生と変遷に結びついたアイデンティティであった。この意味で、装飾はウィーン工房のブランド・イメージであると同時に、「コーポレート・アイデンティティ」であったのである。

こうしたウィーン工房の姿は、パリ、ロンドンと異なり百貨店がなかったウィーンにおける百貨店的な総合商社であり、感覚的なイメージが個々の製品が緩やかな統一性を与える多角的なブランド企業であった。

5. ウィーン工房のデザイン史上の意義と今日性

ウィーン工房を実質的な中心とする1890年代末から1932年までのオーストリア近代デザイン運動の意義は、1) 芸術性と経済性（商業性）がせめぎあう中からの独自のデザイン様式の創出、2) ブランド企業の誕生、3) 首都と国家の表象の形成にある。これらは不可分に結びついており、ウィーン工房は経営難に直面しデザインの商品価値に自覚的になり、19世紀的な工芸改革団体から20世紀のブランド企業へと飛躍すると共に、「帝都」のイメージを消費財へと転換し「帝都」を可視化したゆえに、近代国家の表象

を求めた政府機関と結びつき、国家と首都を代表する企業としての地位を揺るぎないものとした。ウィーン工房が生み出し諸外国に輸出したのは、製品そのものと「ウィーン」、ひいては「ウィーンのオーストリア」のイメージであり、それは変容する中欧世界で同地の創造的な文化的中核としての変わらぬ価値を人々に認知させたことにほかならない。

ハプスブルク君主国の最後の栄華に相応しいウィーン工房の装飾的造形、及び分離派やオーストリア工作連盟と連携した創作・展示活動は領内の中央ヨーロッパ広域に圧倒的な影響を及ぼし、多くの場所でウィーンを介してヨーロッパのデザイン動向が伝播した。その意味で帝都のデザイン運動は中欧全体の文化的遺産であり、今日、共産主義時代を経て EU 入りした諸国で政治・経済面に限らず文化財保護と継承の観点からも地域的アイデンティティ再考の気運が高まる中、彼らの歴史的な共通地盤解明の糸口となる。

また、ウィーン工房の幾何学様式から装飾的デザインへの変化はウィーンやパリの装飾文化を大いに発展させた。装飾の否定はペヴスナー流の進歩主義的デザイン史観に過ぎず、それらが過去や同時代の芸術的要素の応用による豊かな創造性の発露となったことを認めるべきだろう。装飾の肯定が女性メンバーの躍進を導き職業としての女性デザイナーの誕生につながった点もウィーン工房の重要な功績である。さらに、装飾と感性的デザインの関係はポストモダンのデザイン論理の先駆として注目される。

ウィーン工房を中心とするオーストリア近代デザイン運動は、デザインという行為及びモノに付随するナショナリズム、商業性、装飾の問題をめぐる議論に新たな視座を提供し、さらに近年注目が集まる中欧デザイン史研究を進展させる鍵となる領域である。これらの点において、ウィーン工房及びオーストリア近代デザインに今日的意義があると考えられる。

図版

1 章

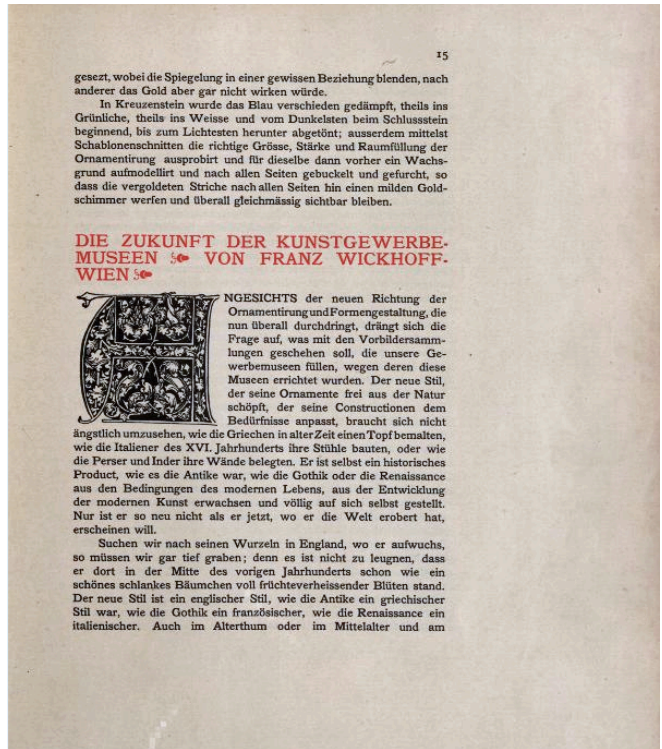
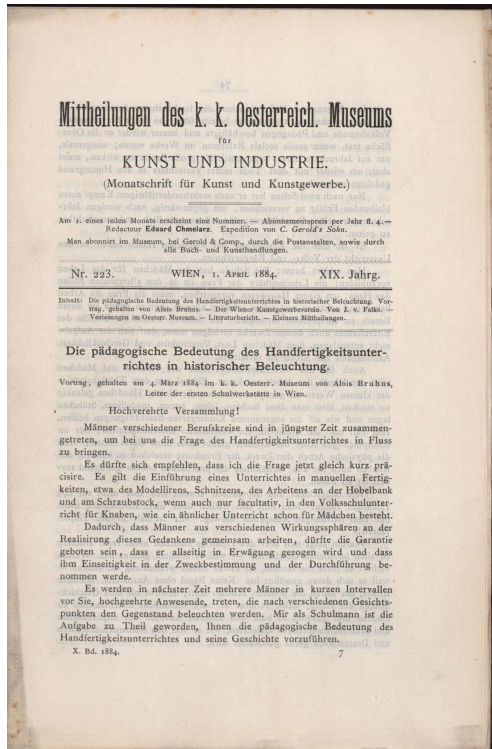


図 1. 『帝国立芸術産業博物館の報告』19 巻 4 月号 (1895、左) と『芸術と美術工芸』1 巻 1 号 (1898、右)



図 2. 『帝国立芸術産業博物館の報告』新 12 巻 12 号表紙 (1897、左) と『芸術と美術工芸』1 巻 1 号表紙 (1898、右)



図 3. ヨーゼフ・オルブリヒ、ウィーン分離派館（1898）



図 4. ウィーン分離派館（1898）側面外壁



図 5. ヨーゼフ・アウヘンタラー挿絵、『ヴェル・サクルム』1 巻 7 号 (1898)

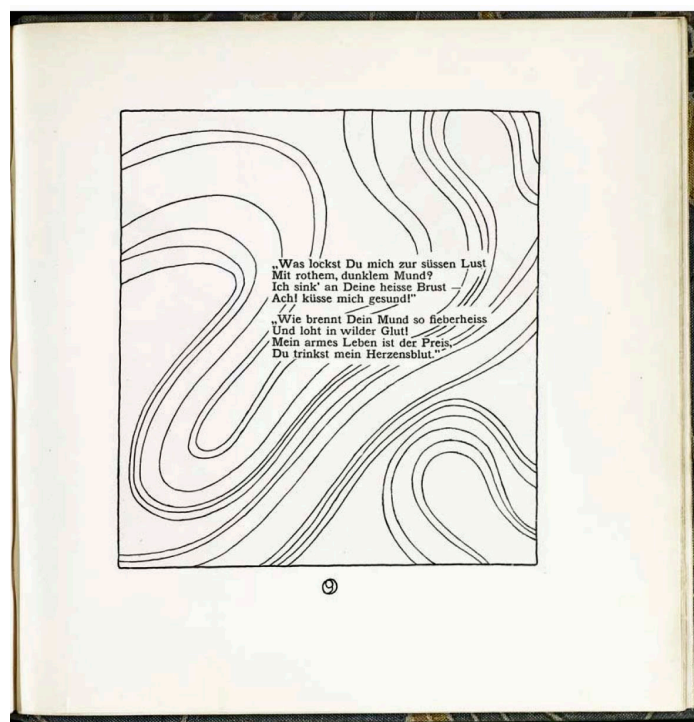


図 6. エルンスト・シュトゥール詩・挿絵、『ヴェル・サクルム』2 巻 12 号 (1899)



図 7. 挿絵として用いられた日本の染色用型紙、『ヴェル・サクルム』2 巻 9 号
(1899)

2 章



図 1. ハリー・G・シアカー、様々な用途のための自然に基づく植物学習、『芸術と美術工芸』2 巻 2 号 (1899)



図 2. 少女のための居間と寝室、『芸術と美術工芸』2 巻 2 号 (1899)

3 章



図 1. 第 8 回ウィーン分離派の会場、モーザーによる食器棚〈豊漁〉(右)、『ヴェル・サクルム』3 巻 24 号 (1900)



図 2. 第 8 回ウィーン分離派展会場の様子、『ヴェル・サクルム』3 巻 24 号 (1900)



図 3. チャールズ・R・アシュビーの特集記事、『芸術と美術工芸』3 巻 4 号（1900）

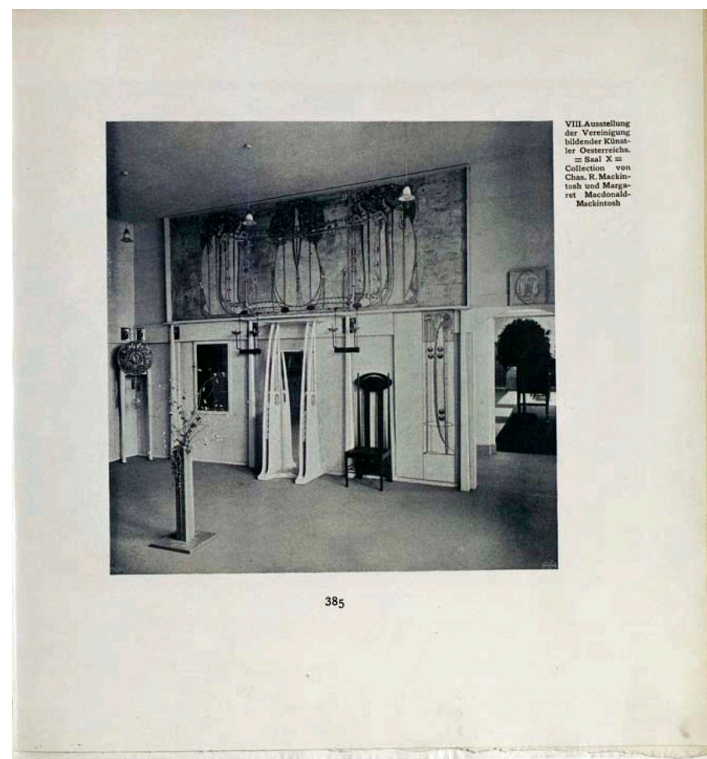


図 4. 第 10 展示室の様子、『ヴェル・サクルム』3 巻 24 号（1900）

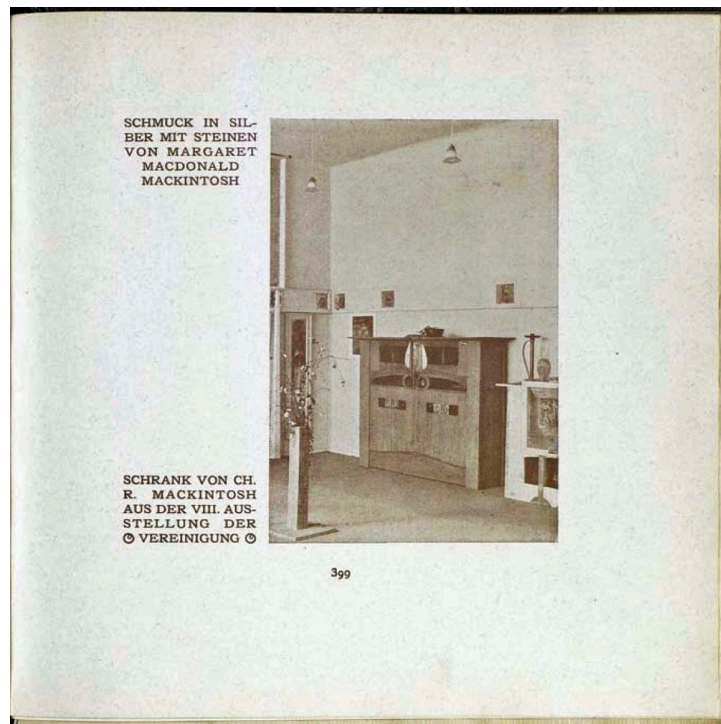


図 5. 第 10 展示室の様子、『ヴェル・サクルム』4 巻 23 号 (1901)

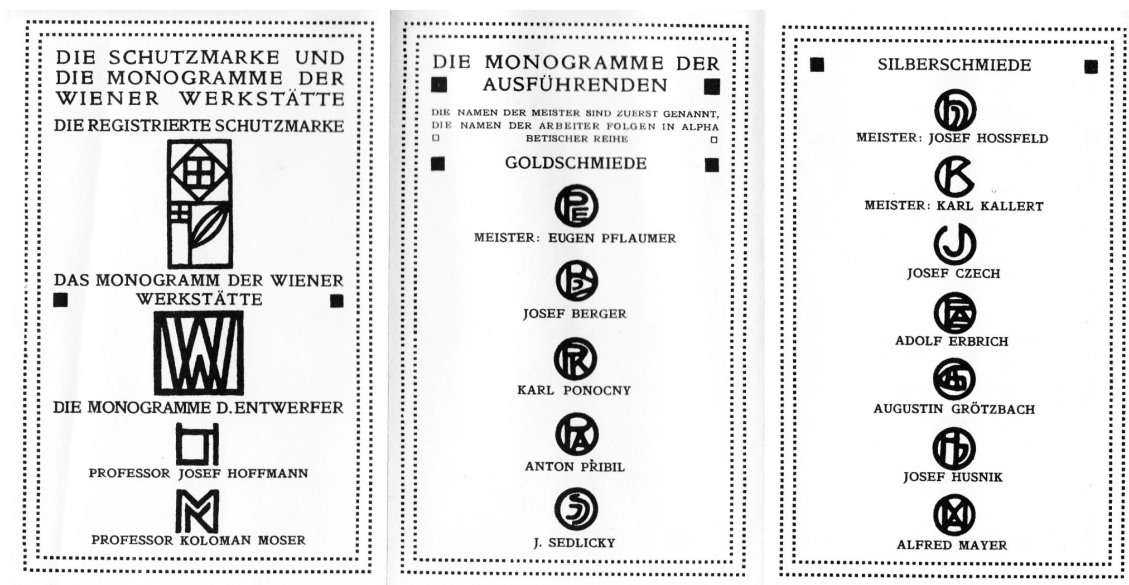


図 6. 『ウィーン工房作業綱領』本文（上）、巻末の会社とメンバーのモノグラム（下）
（1905）



図 7. オットー・ヴァーグナー、ウィーン郵便貯金局（1904-1906）

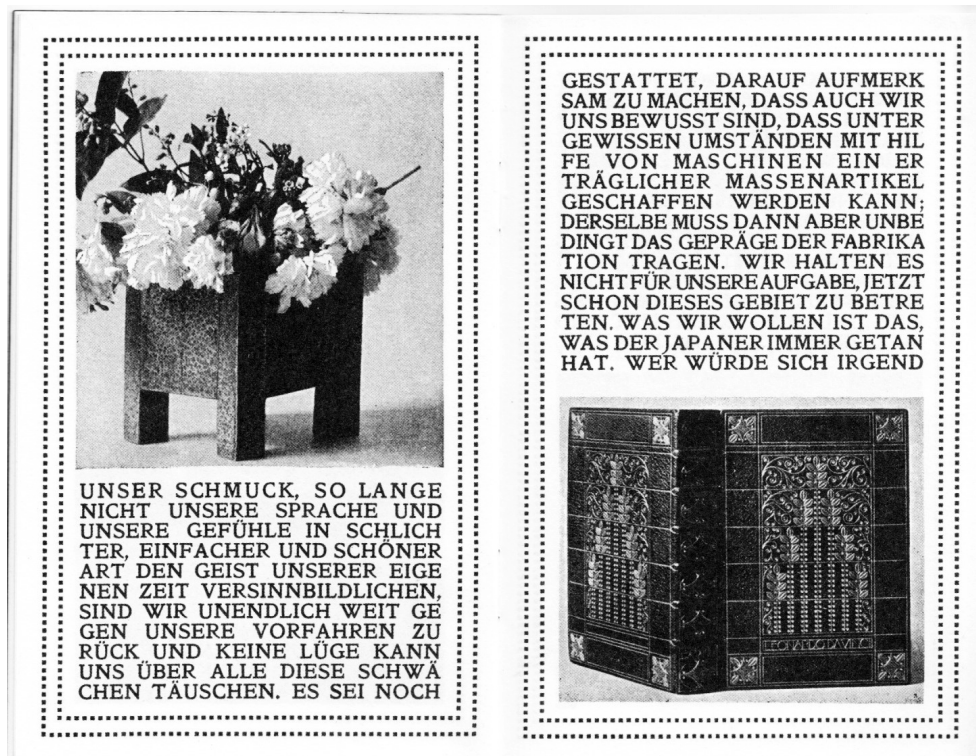


図 1. 『ウィーン工房作業綱領』に掲載された花入れの図版（左）（1905）



図 2. ヨーゼフ・ホフマン生家（現ヨーゼフ・ホフマン博物館）、寝室（1907）



図 3. ヨーゼフ・ホフマン生家、音楽室（1907）



図 4. ヨーゼフ・ホフマン生家、寝室兼書斎（1907）

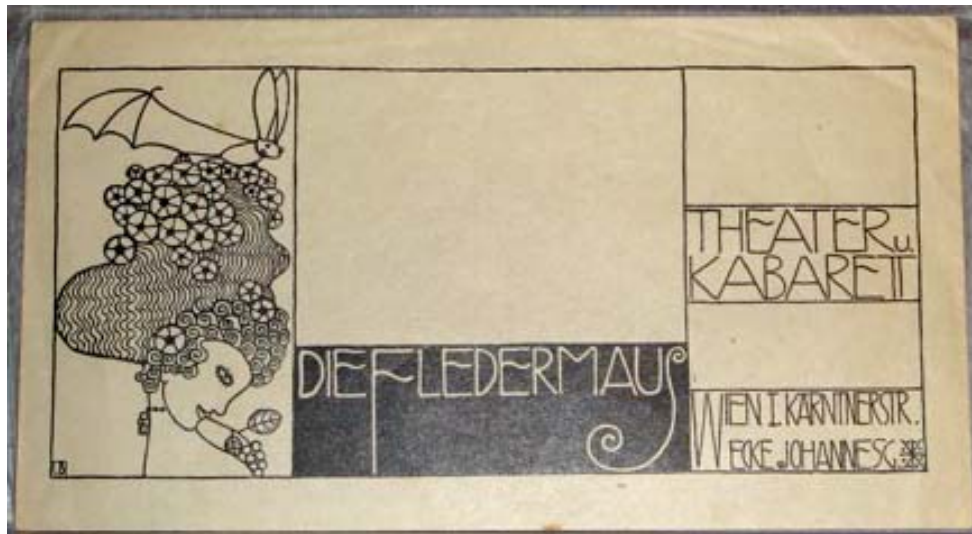


図 5. ベルトルト・レフラー、キャバレー・フレイダーマウスの封筒（1907）



図 1. 絵葉書、皇帝祝賀パレード歴史の部第 13 グループ〈ヨーゼフ 2 世時代のワイン祭り〉、
ベルトルト・レフラー監修（1908）

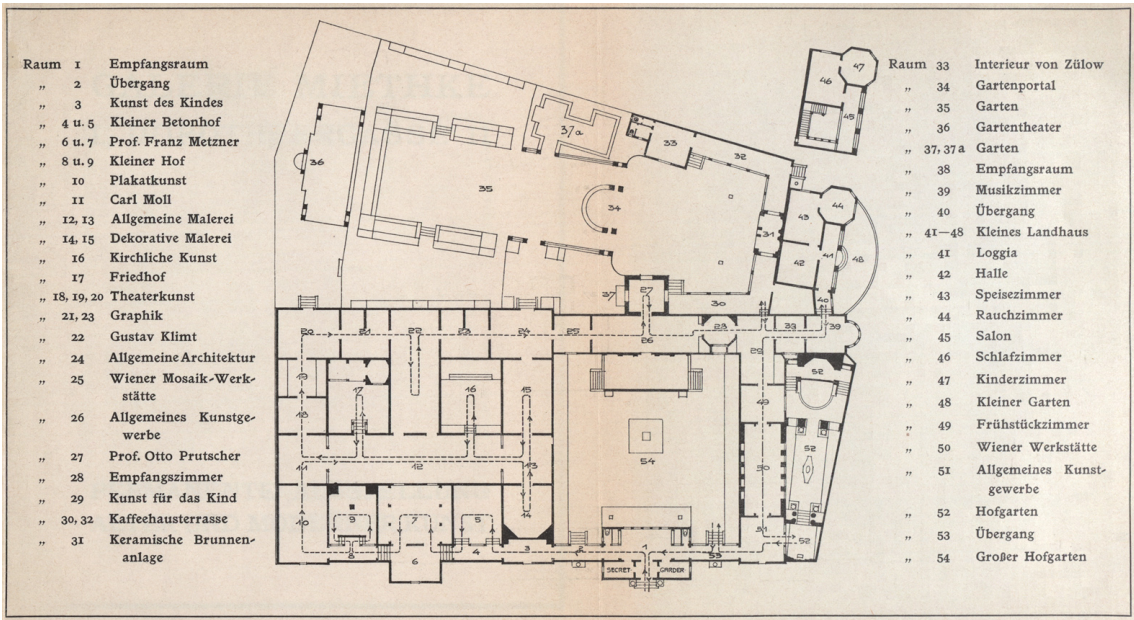


図 2. 〈クンスト Schau 1908〉 会場図（1908）

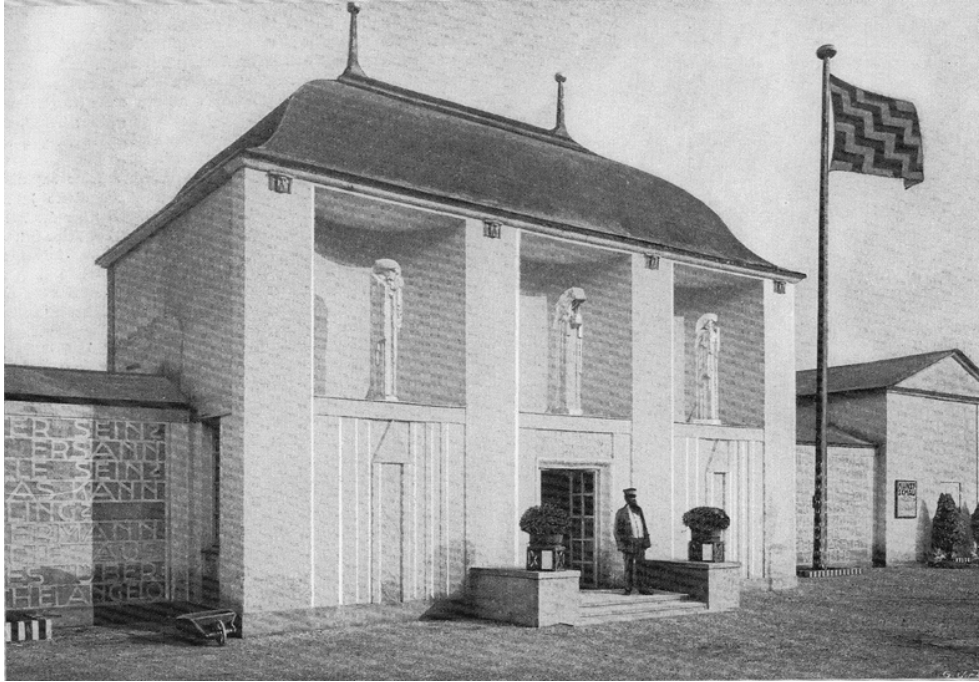


図 3. ヨーゼフ・ホフマン、〈クンストシャウ 1908〉メイン・パヴィリオン（1908）

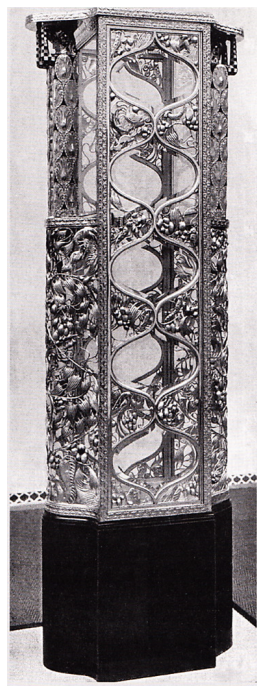


図 4. カール・O・チェシュカ、カール・ヴィトゲンシュタイン
のための装飾ヴィトリヌ（1908）



図 5. ヨーゼフ・ホフマン、〈春季オーストリア工芸展〉食堂（1912）



図 6. メリッタ・レフラー、クッション（1912）



図 7. イヴォンヌ・ブリック、絹のドレス（1912）



図 8. ヨーゼフ・ホフマン、ストックレー邸（1906-1911）
全体（上）、部分（下）

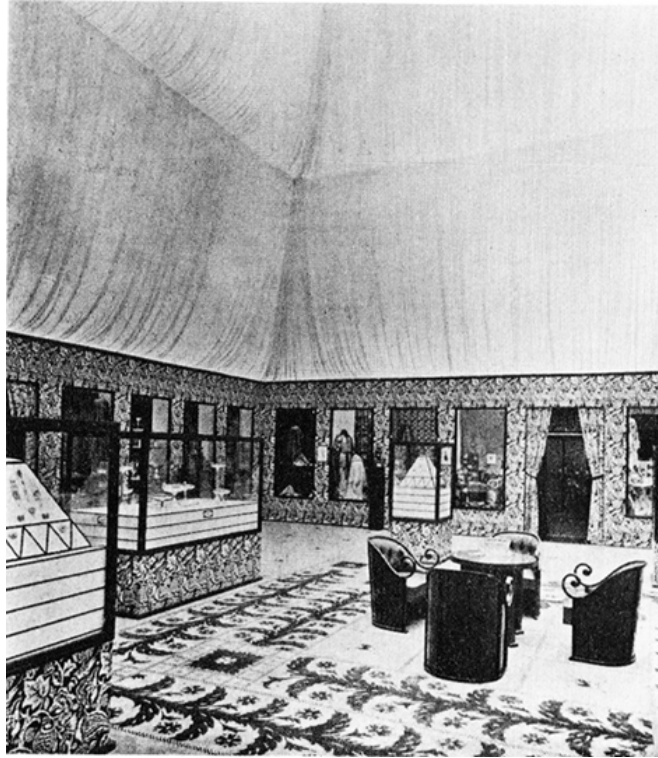


図 9. カール・ヴィッツマン、一般展示室（1914）



図 10. ヨーゼフ・ホフマン、ケルン・工作連盟展オーストリア・パヴィリオン（1914）



図 11. オスカー・ストルナート、ケルン・工作連盟展オーストリア・パヴィリオン、第1展示室（1914）



図 12. オスカー・ストルナート、ケルン・工作連盟展オーストリア・パヴィリオン、第2展示室（1914）

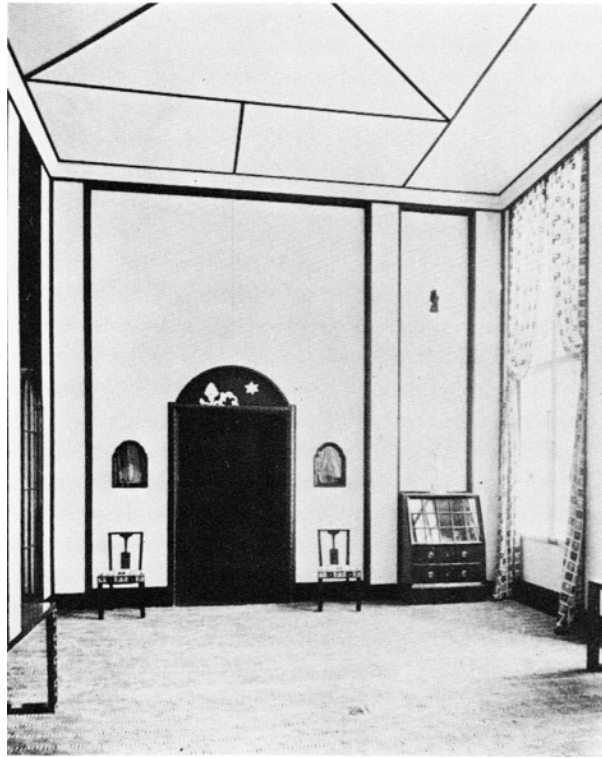


図 13. ヨーゼフ・ホフマン、ケルン・工作連盟展オーストリア・パヴィリオン、
第3展示室、応接室（1914）



図 1. 『ウィーン月曜日ジャーナル』1918 年 4 月 22 日号に掲載されたウィーン工房
芸術家工房の風刺画（1918）



図 2. フェリーツェ・リックス、クッション（制作年不詳）



図 3. グラフィック教育・研究所創立 25 周年記念誌 (1913)



図 4. フランツ・チゼックの生徒、『青少年赤十字「奉仕する」』表紙 (1926)

7 章

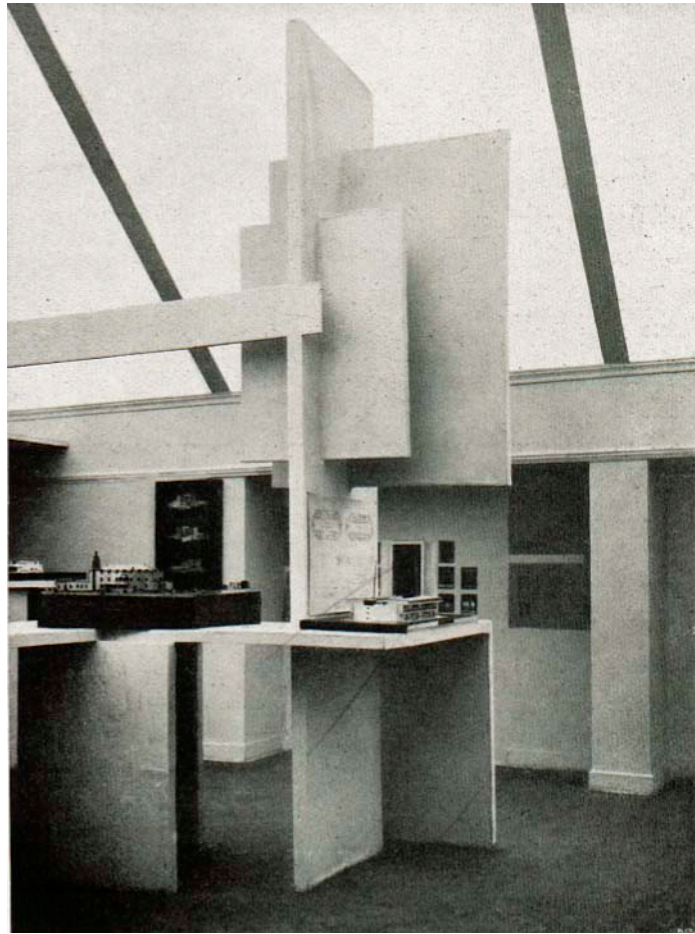


図 1. オズヴァルト・ヘルトゥル、芸術産業博物館での建築展会場（1924）



図 2. カール・ベルチュ、ドイツ工房ミュンヘン販売所（1922 頃）

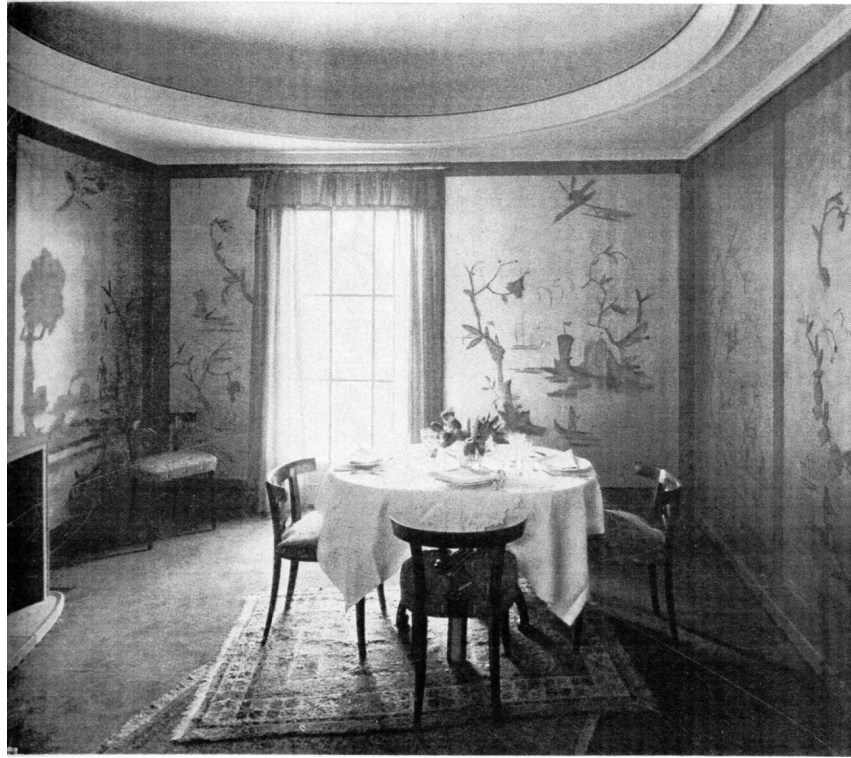


図 3. フリッツ・ブ洛伊ハウス、ボンの芸術家の家（1922）



図 4. 現代産業装飾芸術国際博覧会オーストリア・パヴィリオン、入口の間（1925）

図版出典

- * 作品の場合は作家（またはデザイナー、設計者）、作品名、制作年、所蔵先の順に記す。
- * 建築作品は筆者撮影。

1 章

1. *Mittheilungen des k.k. Museums für Kunst und Industrie*, Jg. XIX, Nr. 223, 1884, S. 1. *Kunst und Kunsthandwerk, Monatsschrift des k.k. österreichischen Museum für Kunst und Industrie*, Jg. 1, H. 1, 1898, S. 15.
2. *Mittheilungen des k.k. Museums für Kunst und Industrie*, N. F. 12, Jg. H. 12, 1897. *Kunst und Kunsthandwerk, Monatsschrift des k.k. österreichischen Museum für Kunst und Industrie*, Jg. 1, H. 1, 1898.
3. ヨーゼフ・オルブリヒ、分離派館、1898 年。
4. 同上。
5. *Ver Sacrum*, Jg. 1, H.7, S. 29.
6. *Ebenda*, Jg. 2, H. 12, S. 9.
7. *Ver Sacrum*, Jg. 2, H. 9, 1899, S.11.

2 章

1. Ludwig Hevesi, Ausstellung preisgekrönter englischer Schülerarbeiten im Österreichischen Museum, in: *Kunst und Kunsthandwerk: Monatsschrift des k.k. österreichischen Museums für Kunst und Industrie*, Bd. 2, H. 2, 1899, S. 63.
2. *Ebenda*, S. 77.

3 章

1. *Ver Sacrum*, Jg. 3, H. 24, S. 379.
2. *Ebenda*, S. 376.
3. *Kunst und Kunsthandwerk*, Jg. 3, H. 4, 1900, S. 172.
4. *Ver Sacrum*, Jg. 3, H. 24, S. 385.
5. *Ebenda*, Jg. 4, H. 23, S. 399.
6. Josef Hoffmann, *Das Arbeitsprogramm der Wiener Werkstätte*, Wien 1905.
7. オットー・ヴァーグナー、郵便貯金局、1904-1906 年。

4 章

1. Josef Hoffmann, *Das Arbeitsprogramm der Wiener Werkstätte*, Wien 1905.
2. ヨーゼフ・ホフマン、ヨーゼフ・ホフマン生家の寝室、1907 年。
3. 同音楽室、1907 年。
4. 同寝室兼書斎、1907 年。
5. ベルトルト・レフラー、キャバレー・フレージャーマウスの封筒、1907 年、大阪新美術館建設準備室。

5 章

1. ベルトルト・レフラー監修、皇帝祝賀パレード歴史の部第 13 グループ、1908 年、大阪新美術館建設準備室。
2. *Katalog der Kunstschau 1908*, Wien 1908.
3. *Der Architekt*, Jg. 14, 1908, S. 161.
4. *Deutsche Kunst und Dekoration*, Bd.23, 1908, S. 168.
5. *Kunst und Kunsthandwerk*, Jg, 15, H. 6+7, 1912, S. 333.
6. *Ebenda*, S. 341
7. *Ebenda*, S. 361.
8. ヨーゼフ・ホフマン、ストックレー邸、1906-1911 年。
9. Max Eisler, *Österreichisches Werkkultur*, Wien 1916.
10. ヨーゼフ・ホフマン、ケルン・工作連盟展オーストリア・パヴィリオン、1914 年、大阪新美術館建設準備室。
11. オスカー・ストルナート、ケルン・工作連盟展オーストリア・パヴィリオン第 1 展示室、1914 年、大阪新美術館建設準備室。
12. オスカー・ストルナート、ケルン・工作連盟展オーストリア・パヴィリオン第 2 展示室、1914 年、大阪新美術館建設準備室。
13. Max Eisler, *Österreichisches Werkkultur*, Wien 1916.

6 章

1. *Wiener Montags-Journal*, 22. April, 1918, S. 5.
2. *Deutsche Kunst und Dekoration*, Bd. 50, 1922, S. 51.
3. K.k. Graphische Lehr- und Versuchsanstalt (Hg.), *k.k. Graphische Lehr- und Versuchsanstalt 1888-1913*, Wien 1913, S. 57.
4. *Jugendkreuz Zeitschrift „Ich diene“*, H. 5, 1926.

7 章

1. *Deutsche Kunst und Dekoration*, Bd. 54, 1924, S. 334.
2. *Deutsche Kunst und Dekoration*, Bd. 49, 1921/1922, o. S.
3. *Deutsche Kunst und Dekoration*, Bd. 50, 1922, o. S.
4. *Deutsche Kunst und Dekoration*, Bd. 50, 1922, S. 69.

資料編 年表

年代	ウィーン工房	オーストリア美術・デザイン	ヨーロッパ及びアメリカ 美術・デザイン	オーストリア史	ヨーロッパ史 ()…日本史
1848				・三月革命(ウィーン暴動)→メッテル ニヒ亡命	・「共産党宣言」(2月) ・二月革命(仏)、三月革命(ベルリン 暴動)→ウィーン体制崩壊 ・フランクフルト国民議会(大ドイツ主 義、小ドイツ主義)(5月)
1851			・第1回ロンドン万国博覧会(英)		
1852			・装飾美術博物館開館(英)		
1853					(・黒船来航)
1854					(・日米和親条約)
1857			・装飾美術館が移転、サウス・ケンジントン博 物館設立(英)	・リングシュトラーク工事開始	
1858					(・日米修好通商条約)
1860				・10月勅書=立憲制導入	
1861			・モリス・マーシャル・フォークナー商会設立 (英)	・2月勅書	・南北戦争(米)(-1865)
					・奴隷解放宣言(米)
1862			・第2回ロンドン万国博覧会(英)		
1864		・帝国立オーストリア芸術産業博物館(以下、 芸術産業博物館と略)開館			・第一インターナショナル(英)(- 1876)
1866				・普墺戦争	
1867		・芸術産業博物館附属クンストゲヴェルベ シューレ設立		・オーストリア=ハンガリー二重帝国 成立	
1868	・コロマン・モーザー生				(・明治維新)
1870	・ヨーゼフ・ホフマン生	・アドルフ・ロース生			・普仏戦争(-1871)
1871		・芸術産業博物館、シュトゥーベントアの新館に 移転	・ラスキン『フォルス・クラヴィゲラ』(英)		・ドイツ帝国(-1918)
1872		・芸術産業博物館附属クンストゲヴェルベ シューレ学校規程及び教育計画改定	・モネ〈印象・日の出〉(仏) ・フィリップ・ビュルティ『文学と芸術のルネサン ス』に「ジャポニズム」という語の初出(仏)		
1873		・ウィーン万国博覧会(5/1-11/2)		・金融恐慌「暗黒の金曜日」 ・コレラ流行(・墺独露協商(三帝同盟; 対仏)	
1874	・ベルトルト・レフラー生		・第1回印象派展(仏)		

資料編 年表

1875			・東インドハウス(後のリパティ商会)開店(英)		
1876		・ハーゲン協会結成(後のウィーン分離派メンバー含む)	・グラハム・ベル電話発明(仏)	・奥露皇帝会談	
1877		・芸術産業博物館附属クンストゲヴェルベシューレ学校規程及び教育計画改定	・エジソン蓄音機発明(米)		・露土戦争(-1878)
1878	・カール・O・チェシュカ生			・ベルリン会議の結果、ボスニア・ヘルツェゴヴィナ占領	・サン=ステファノ条約→ベルリン会議(サウス条約破棄、ロシア南下政策阻止)
1879		・ハンス・マカルト、ウィーン美術アカデミー教授就任(1月) ・フランツ・ヨーゼフ皇帝夫妻銀婚式祝賀行進(4月) ・ゼンパー没(5月)	・ローゼンタール磁器設立(独) ・モリス『民衆の芸術』	・独独同盟(対露)	
1880	・オットー・ブルツチャー生		・ロダン〈地獄の門〉着手(仏) ・ケルン大聖堂完成(独)		
1881		・マカルト、ウィーン造形芸術家協会会長就任	・モリス、マートン・アビー工房開設(英)	・皇太子ルドルフ婚約 ・三帝協商 ・セルビアが事実上、保護下に入る	
1882			・ルネ・ラリック宝石細工師として独立(仏) ・マクマード、センチュリー・ギルド設立(英) ・ドレッサー『日本-その建築、美術、工芸』(英) ・ガウディ〈サグラダ・ファミリア〉着手(西)	・独墺伊三国同盟(-1915;軍事的相互援助条約) ・シェーネラー、ドイツ民族同盟創設、リンツ綱領制定	
1883		・ハンゼン設計の国会議事堂完成	・エミール・ガレ、ナンシーに工房設立(仏) ・マネ没(仏)	・ウィーン郵便貯金局、世界初の郵便振替開始	
1884		・マカルト没 ・フェルステン設計ウィーン大学新校舎完成	・アート・ワーカーズ・ギルド設立(英) ・第1回アンデパンダン展(仏)		・清仏戦争
1885			・セザンヌ〈サント・ヴィクトワール山〉(仏) ・ヴィクトル・ユゴー没(仏)	・オーストリア初の遠距離電話 ・工場労働者保護法	
1886	・オスカー・ココシュカ生	・クリムトラブルク劇場装飾画(-1888) ・ブラームス、ウィーン音楽家協会名誉会長就任 ・オーストリア美術産業博物館、ハインリヒ・フォン・シーボルトの日本美術コレクション購入			
1887	・ダゴベルト・ベツヒエ生		・アーツ・アンド・クラフツ展覧会協会結成(英) ・アシュビー、スクール・オブ・ハンディクラフト設立(英)		・再保障条約(独露;仏露接近防止策)(-1890)
1888		・芸術産業博物館附属クンストゲヴェルベシューレ学校規則改定 ・最初の〈ヴィラ・ヴァーグナー〉完成	・ナビ派結成(仏) ・アシュビー、ギルド・オブ・ハンディクラフト設立(英)		

資料編 年表

1889			・パリ万国博覧会(仏)	・オーストリア社会民主労働党結成 ・ルドルフ皇太子情死事件	
1890	・エゴン・シーレ生	・オイゲン・フェリックス、ウィーン造形芸術家協会会長に就任 ・クリムト、美術史美術館階段室装飾に参加 ・ヘルマン・パール『近代批評』	・モリス、ケルムスコット・プレス設立(英) ・ゴッホ没(仏)	・ウィーンで第1回メーデー	・パン・ゲルマン主義(独)
1891		・テオフィール・ハンセン没(2月) ・ハーゼナウアー、ゼンパー設計ウィーン美術史美術館開館(10月)	・ブリュッセルにて初の外国でのアーツ・アンド・クラフツ展覧会協会展開催(ベルギー) ・ルイ・ゴンス『日本の芸術』(仏) ・ナビ派第1回展(仏)	・キリスト教社会党結成	・露仏同盟(再保障条約破棄→露が普仏戦争以来孤立化していた仏と接近、独・墺・伊三国同盟に対立)
1892		・クリムト弟エルンスト没、クリムト兄弟とマツチュの共同制作中断 ・シーボルト・コレクションの日本画、型紙等約14,000点、ウィーン貿易博物館へ寄贈	・ミュンヘン分離派結成(独)		
1893		・ヴァーグナー、ウィーン市総合整備計画コンペで一等	・『ストゥーディオ』創刊(4月)(英) ・シカゴ・コロンブス世界博覧会(5月)(米) ・ムンク〈叫び〉	・都市鉄道建設開始 ・ウィーンのコールマルクトに最初の電気街灯点灯	
1894		・ハーゼナウアー没 ・ウィーン造形芸術家協会推薦によりヴァーグナーがウィーン市都市交通問題委員会及びドナウ運河改修事業委員会芸術顧問就任(5月) ・ヴァーグナー、ハーゼナウアーの後任としてウィーン美術アカデミー教授就任(6月) ・ウィーン市営鉄道の駅舎他施設、ヴァーグナー設計により着工 ・マツチュ、クリムト、ウィーン大学行動天井画制作受注	・ピアズリー『サロメ』挿絵(英)		・ドレフュス事件 (・日清戦争(-95))
1895		・ヴァーグナー『近代建築』初版出版 ・クリムト、モーザーらが挿絵を描いたゲルラッハ&シェンク出版『寓意と象徴』第三巻出版 ・モーザー、ホフマン、オルブリヒら「7人クラブ」結成 ・ホフマン、コンペ出品作品国際会議場〈平和の島〉プロジェクトでローマ賞受賞	・ビング「アール・ヌーヴォー」開店(仏) ・第1回ヴェネツィア・ビエンナーレ開催(伊)		・レントゲン、X線発見
1896		・オイゲン・フェリックス、再びウィーン造形芸術家協会会長就任 ・クリムト、ウィーン大学講堂天井画〈哲学〉〈医学〉〈法学〉着手	・グラスゴー派、アーツ・アンド・クラフツ展覧会に出展(英) ・ムテジウス、ロンドンに滞在(～1903)(独) ・モリス死去(英) ・ミュンヘンにて『ユーゲント』(独)	・リュミエール兄弟の映画がオーストリア＝ハンガリーで初上映	・第1回近代オリンピック開催(ギリシャ)

資料編 年表

1897		<ul style="list-style-type: none"> ・「オーストリア造形芸術家同盟」(ウィーン分離派)結成(4月) ・アルトウール・スカラ、オーストリア芸術産業博物館館長に就任(8月) 	<ul style="list-style-type: none"> ・ブリュッセル万国博覧会(白) ・ミュンヘン手工芸連合工房設立(独) ・ドレスデン手工芸工房設立(独) 	<ul style="list-style-type: none"> ・言語令公布→議会の混乱によりバデーニ首相辞任 ・プラーター大観覧車完成 ・マーラー、宮廷オペラ劇場芸術監督就任 	<ul style="list-style-type: none"> ・第1回シオニスト会議(瑞)
1898		<ul style="list-style-type: none"> ・『ヴェル・サクルム』創刊(1月) ・第1回ウィーン分離派展(3月) 会場: 造園協会建物 会場構成: ホフマン、オルブリヒ ホイッスラー、セガントーニ、ロダン等招待出品 ・ロース「ボチョムキンの都市」発表(7月) ・分離派館完成、同館で第2回分離派展開催(11月) ・ヴァーグナー〈カール広場の駅舎〉完成 ・ヴァーグナー〈マジョリカ・ハウス〉他一軒の賃貸住宅着工(-1899) 	<ul style="list-style-type: none"> ・モロー、シャヴァンヌ没(仏) ・セザンヌ〈大水浴〉(仏) 	<ul style="list-style-type: none"> ・ウィーン市営鉄道、部分開通 ・皇妃エリザベート暗殺 ・マーラー、ウィーン・フィルハーモニーの指揮者就任 	<ul style="list-style-type: none"> ・ファショダ事件(英仏) ・キュリー夫妻、ラジウム発見(波) ・アメリカ合衆国、ハワイ併合(米)
1899		<ul style="list-style-type: none"> ・ロース〈カフェ・ムゼウム〉 ・ヘッセン大公ルートヴィヒ、オルブリヒをダルムシュタットに招聘 ・ミュルバッハ、芸術産業博物館附属クンストゲヴェルベシューレ校長就任 ・ホフマン、モーザー、芸術産業博物館附属クンストゲヴェルベシューレ教授就任 ・ヴァーグナー、ウィーン分離派に参加 	<ul style="list-style-type: none"> ・ベルリン分離派結成(独) ・サウス・ケンジントン博物館、ヴィクトリア・アンド・アルバート館に改称(英) 	<ul style="list-style-type: none"> ・ヨハン・シュトラウス没 	<ul style="list-style-type: none"> ・門戸開放宣言(米)
1900		<ul style="list-style-type: none"> ・第8回ウィーン分離派展にアシュビーのギルド、グラスゴー派出展 	<ul style="list-style-type: none"> ・第5回パリ万国博覧会(仏) 		
1901			<ul style="list-style-type: none"> ・ライト「機械のアーツ・アンド・クラフツ」(米) 		
1902			<ul style="list-style-type: none"> ・アシュビーら、テッピング・カムデンへ移転(英) ・ライマン・シュレ開校(独) 		
1903	<ul style="list-style-type: none"> ・「ウィーン工房、ウィーンの美術工芸家の生産協同組合、登録無限責任協同組合」規約制定、ウィーン商業裁判所商業登記簿登録(5月) ・ウィーン4区ホイミュールガッセ6番地に金属工房、銀細工工房、事務所を設置(5月) ・ウィーン7区ノイシュティフトガッセ32/34番地へ移転(9月) ・製本、革製品、ラッカー塗装、家具の生産開始 				
1904	<ul style="list-style-type: none"> ・サナトリウム・ブルカースドルフ ・ベルリンのホーエンツォレルン美術工芸館にて最初のウィーン工房展開催 ・『ドイツ芸術と装飾』誌にウィーン工房の記事初出 	<ul style="list-style-type: none"> ・カール・モル「ギャラリー・ミートケ」芸術責任者着任 			<ul style="list-style-type: none"> ・日露戦争

資料編 年表

1905	<ul style="list-style-type: none"> 『ウィーン工房作業綱領』発行 リチャード・ベアー＝ホフマン邸(～1906) ブリュッセル、ストックレー邸建設開始(～1911) 	・クリムト・グループ、ウィーン分離派脱退		・男子普通選挙法導入	
1906	<ul style="list-style-type: none"> 国際装丁芸術展覧会(フランクフルト)出展 オーストリア帝国博覧会(ロンドン)出展 〈整えられた食卓〉展出展 ヘルマン・ヴィトゲンシュタイン邸 カール・モル邸 マグダ・マウトナー・マルクホフ邸 ヘレーネ・ホホシュテッター邸 家具会社ヤコブ & ヨーゼフ・コーン(Jacob & Josef Kohn)ベルリン販売所 				
1907	<ul style="list-style-type: none"> コロマン・モーザー、ウィーン工房を脱退 キャバレー・フレーダーマウス グラフィック部門活動開始 「ウィーン陶器」社と提携 キャバレー・フレーダーマウス ウィーン1区グラーベン通り15番に販売店開店 		・ドイツ工作連盟設立(独)	・普通選挙実施	・英露協商、英仏露三国協商
1908		<ul style="list-style-type: none"> 〈クンストシャウ〉展開催 オスカー・ココシュカ『夢見る少年』、ウィーン工房から出版 	・ブラハにて「アルチエル」設立(～1935)(チェコ ※当時ハプスブルク領)	・フランツ・ヨーゼフ皇帝在位60周年	
1909	<ul style="list-style-type: none"> カールスバード支店開店(～1914) カール・O・チェシュカ『ニーベルンゲン』 				
1910	<ul style="list-style-type: none"> テキスタイル部門活動開始 ウィーン工房ドイツ有限会社設立(～1917) 				
1911	<ul style="list-style-type: none"> モード部門活動開始 ウィーン1区グラーベン通り16番に販売店開店 ポール・ボワレ、ウィーンを訪れ大量のウィーン工房製テキスタイルを購入 オットー・ヴァーグナー70歳祝賀会でホフマンがダゴベルト・ペツヒェと出会い、ウィーン工房の仕事を依頼 ミミ・マーロウ邸内装 ヒューゴ・マルクス邸内装(ホフマン) 	・ホフマン、ローマ国際芸術展のオーストリア・バヴィリオン設計			
1912	・ヴィエナ・ワークス株式会社(～?)	<ul style="list-style-type: none"> 第5回ドイツ工作連盟年次大会、ウィーンにて開催 芸術産業博物館にて春季オーストリア工芸展開催 オーストリア工作連盟設立 			
1913	<ul style="list-style-type: none"> プリマヴェーシ家別荘(ホフマン) モーリッツ・ガリア邸内装(ホフマン) 		<ul style="list-style-type: none"> スイス工作連盟設立(瑞) クラクフにて「クラクフ工房」設立(～1926)(ポーランド ※当時ハプスブルク領) 		

資料編 年表

1914	<ul style="list-style-type: none"> ・「有限会社ウィーン工房、美術工芸のための生産協同組合」設立、従来の無限責任協同組合から移行 ・ヴェルンドルファー、ウィーン工房を脱退 ・モード画集『モード・ウィーン1914/1915』発行 	<ul style="list-style-type: none"> ・オーストリア工作連盟、ケルンの工作連盟展に参加 	<ul style="list-style-type: none"> ・ケルンにて工作連盟展(独) 	<ul style="list-style-type: none"> ・フランツ・フェルディナンド皇太子暗殺(サラエボ事件) 	<ul style="list-style-type: none"> ・第一次世界大戦勃発
1915	<ul style="list-style-type: none"> ・オットー・ブリマヴェーシ、メーダ・ブリマヴェーシ夫妻、ウィーン工房経営責任者就任 ・ダゴベルト・ペツヒェ、公式にウィーン工房入り ・ベルリンのホテル・カイザーホフにてモード・コレクション発表(3月、7月) ・ケルンにてモード展示会 ・芸術産業博物館のモード展にてホフマンが芸術監督、ペツヒェが展示デザイン ・ソニア・クニップス邸改築(ホフマン) 	<ul style="list-style-type: none"> ・ウィーンのグランドホテルにオーストリア工作連盟の販売店開店 			
1916	<ul style="list-style-type: none"> ・ウィーン1区ケルトナー通り41番(パレス・エスターハーギー)、ウィーン1区マイセダー街4番の販売店開店 ・マリエンバード支店開店(-1917) ・ベルリン、クローネン通り71番の販売店開店 ・ウィーン工房内に「芸術家工房」開設 ・ヒルデ・イエッサー、フリッツィ・レーフ、ウィーン工房の仕事を始める ・マティルデ・フレーゲル、芸術家工房入り ・モード画集『婦人の生活』発行 			<ul style="list-style-type: none"> ・フランツ・ヨーゼフ皇帝崩御 ・カール1世即位 	
1917	<ul style="list-style-type: none"> ・ウィーン工房株式会社チューリヒ設立(-1926) ・フェリーツェ・リックス、ヴァリー・ヴィーゼルティアー、アナ・シュレーダー、芸術家工房入り ・ウィーン工房、ストックホルムでのオーストリア芸術展に参加 ・芸術家工房に最後の部門として陶器部門開設 		<ul style="list-style-type: none"> ・『デ・ステイル』創刊(蘭) ・『ダダ』創刊(スイス) 		<ul style="list-style-type: none"> ・ロシア革命(露)
1918	<ul style="list-style-type: none"> ・ウィーン1区ケルトナー通り32番開店 ・ロッテ・カルム、芸術家工房入り 	<ul style="list-style-type: none"> ・クリムト(2月6日)、オットー・ヴァーグナー(4月11日)、コロマン・モーザー(10月18日)、エゴン・シーレ(10月31日)逝去 		<ul style="list-style-type: none"> ・オーストリア=ハンガリー二重帝国解体 ・オーストリア共和国成立 ・女性参政権導入 ・スペイン風邪流行 ・ドイツ系オーストリア国民議会、ドイツとの合邦を決議するがフランスの強固な反対により実現せず 	<ul style="list-style-type: none"> ・第一次世界大戦終結

資料編 年表

1919	・ライプツィヒのメッセに出展 ・芸術産業博物館でのオーストリア工芸展に出展 ・エゴン・ブチェック、ウィーン工房経営面の改善に着手		・ヴァイマルにてバウハウス設立(独) ・ロジャー・フライ、「オメガ工房」設立(英)	・社会民衆党とキリスト教社会党の連立内閣成立(首相カール・レンナー、外務担当政務次官オットー・バウアー)	・ヴェルサイユ条約 ・ドイツ共和国、ヴァイマル憲法制定
1920	・ライプツィヒ、フランクフルトのメッセに出展	・芸術産業博物館にて「クンストシャウ1920」展開催。同展でフランツ・チゼックが主導した「キネティズム」の作品が初公開される。	・『MA』創刊(ハンガリー) ・『エスプリ・ヌーヴォー』創刊(仏) ・モスクワにてブフテマス設立(露)	・憲法成立 ・憲法に従い、ウィーンとニーダーエスターライヒが分離。ウィーンで社会民主党の存在感が大きくなる(「赤いウィーン」)	・国際連盟発足
1921	・ヴェルデン支店開店(～1924)			・チェコスロバキアとラナ条約締結 ・ヴァイトゲンシュタイン、『論理哲学論考』発表	
1922	・ウィーン工房アメリカ有限公司設立(～1924)	・レオポルト・ロホヴァンスキー、キネティズムについて論じた『応用芸術における時代の造形意志』発表	・ドイツ工作連盟、『ディ・フォルム』創刊(～1930)(独)	・イグナツ・ザイベル内閣成立 ・ジュネーブ議定書締結	・ソビエト連邦成立
1923	・ペッヒエ逝去				(・関東大震災)
1924	・ウィーン工房モード館ブリマヴェーシ商会設立(～1926)		・アンドレ・ブルトン、『シュルレアリスム宣言』(仏)		
1925	・パリの現代産業装飾芸術国際博覧会に出展		・現代産業装飾芸術国際博覧会(アール・デコ展)(仏) ・バウハウス、デッサウに移転(独)	・通貨シリング導入	(・男子普通選挙法、治安維持法制定)
1926	・オットー・ブリマヴェーシ逝去。クノ・グロマン、ウィーン工房経営責任者就任 ・ウィーン8区ピリステン街6/8号及び2号に販売店開店 ・ウィーン工房モード館L・スティアスニー商会設立(～1927) ・スミルナ絨毯工場合同株式会社(トルコ)と「ウィーン工房絨毯コレクション」製作契約を締結 ・ヘラー&テヴェット社(ウィーン)、レーマン&ヴォルフエンゾーン社(アントワープ)と国外での委託販売に関わる契約を締結			・ジードルング(カール・マルクス・ホーフ)着工(～1930)	・ウィーンにて第一回パン・ヨーロッパ会議 (・大正天皇崩御)
1927	・アドルフ・ロースの講演「ウィーンの痛み(ウィーン工房)」におけるウィーン工房批判への対抗措置として『ウィーン一般新聞』に公開書簡を発表 ・ドクター・ティルチャー印刷工場(ウィーン)、ラブル&グリュン社(同)、ドレスデン・カーテン・刺繍製造株式会社(ドレスデン)、機械製ブラッシュ織有限責任会社(ハイニヒェン)、M・B・ノイマンズ・ゼーネ社にデザイン提供		・シュトゥットガルトにてドイツ工作連盟「住居」展(ヴァイセンホフ・ジードルング建設)(独)	・ウィーンでゼネスト、左右両派の対立激化	・リンドバーク、大西洋横断飛行

資料編 年表

1928	<ul style="list-style-type: none"> ・アルベルティーナ宮殿ホールにてウィーン工房設立25周年記念式典開催 ・マティルデ・フレーグル編記念カタログ『ウィーン工房1903-1928:近代美術工芸とその歩み』発行 ・スイスのテキスタイル会社コンテックスが共同出資者となる ・ニューヨークの百貨店H・R・メイシー商会、及びホテル・W・アストリアに出展 ・キュンストラーハウスでのクリスマス展に出展 	<ul style="list-style-type: none"> ・哲学者ルートヴィヒ・ヴィトゲンシュタイン設計ストーンボロー邸(現ヴィトゲンシュタイン・ハウス)完成 ・ヴァリー・ヴィーゼルティアー、スージー・ジンガー、キティ・リックス、ディナ・クーン、グドルン・パウディッシュ、メトロポリタン美術館の国際陶器芸術展に出展 	<ul style="list-style-type: none"> ・ハンネス・マイヤー、パウハウス校長に就任 ・CIAM(近代建築国際会議)発足 		
1929	<ul style="list-style-type: none"> ・Benyovits社とインテリア用品及びテキスタイルのハンガリーでの専売契約を締結 ・販売部門開設 ・ヨルダン&トウマ社に宣伝映画を発注(実現せず) ・ヴェルテンベルク美術工芸館有限責任会社がシュトゥットガルト、ヴェルテンベルクでの専売権獲得 ・ベルリンのフリードリヒ・エバート通りに販売店開設 		<ul style="list-style-type: none"> ・産業美術家協会設立(英) ・ニューヨーク近代美術館会館(米) ・ダリ、映画「アンダルシアの犬」公開(仏) 	<ul style="list-style-type: none"> ・オーストリア最大の銀行クレディート・アンシュタルト倒産 ・論理実証主義の哲学者グループ「ウィーン学団」結成 	・世界恐慌
1930	<ul style="list-style-type: none"> ・クノ・グローマン辞職 ・陶器類、革製品の製造停止 ・アルフレート・ホフマン、ゲオルク・オエリが最大出資者となる ・ウィーン工房以外で作られた製品を売るようになる 	<ul style="list-style-type: none"> ・芸術産業博物館にてヨーゼフ・ホフマンの60歳の誕生日を祝う記念展覧会開催 			
1931	<ul style="list-style-type: none"> ・シュトゥットガルト・ハウス社が革製品、金属製品、ガラス製品、宝飾品、エナメル、造花、クッション、テキスタイル類のシュトゥットガルトでの専売権獲得 ・モード部門閉鎖 ・デーブラー通りの事務所を一部残して閉鎖 				(・満州事変)
1932	<ul style="list-style-type: none"> ・ケルトナー通りの販売店にて在庫品競売 ・ウィーン工房清算 		<ul style="list-style-type: none"> ・パウハウス、ベルリンへ移転(独) 	<ul style="list-style-type: none"> ・ドルフス内閣成立 	(・五・一五事件)
1933	<ul style="list-style-type: none"> ・「新ウィーン工房、美術工芸のための生産協同組合、登録有限責任協同組合」設立(-1937) 		<ul style="list-style-type: none"> ・パウハウス閉校(独) 	<ul style="list-style-type: none"> ・ドルフス首相、議会制廃止 	・ナチス政権掌握(独) (・日本、国際連盟脱退)
1934		<ul style="list-style-type: none"> ・オーストリア工作連盟解散 ・ヘルマン・パール逝去 		<ul style="list-style-type: none"> ・ドルフス首相暗殺 	

文献一覧

* 著者名・編者名はアルファベット順及び五十音順とし、同一著者に複数の著書がある場合は刊行年順とした。

* 資料編の規約、書簡、出版物、展覧会カタログは刊行年順とした。

* 所蔵先が1箇所のみである手稿・書簡等史料は所蔵先を以下のように省略して記した。

MAK-WW: Österreichisches Museum für Angewandte Kunst, Archiv der Wiener Werkstätte

S UaK: Sammlung der Universität für Angewandte Kunst Wien

WbR: Wienbibliothek im Rathaus

大阪美：大阪新美術館建設準備室

I. 資料

1. ウィーン工房

[作業綱領、規約]

Arbeitsordnung für die Wiener Werkstätte Produktive-Genossenschaft von Kunsthandwerkern in

Wien. Registrierte Genossenschaft mit unbeschränkter Haftung, Wien 1903. (MAK-WW)

Hoffmann, Josef, *Arbeitsprogramm der Wiener Werkstätte, Wien 1905.*

Statuten der Wiener Werkstätte Produktive-Genossenschaft von Kunsthandwerkern in Wien.

Registrierte Genossenschaft mit unbeschränkter Haftung, Wien 1910.

[出版物]

Bilderbogen der Wiener Werkstätte, Wien 1907.

Theater und Kabarett Fledermaus Wien, Wien 1907.

Kabarett Fledermaus, Heft 1, Wien 1907.

Kabarett Fledermaus, Heft 2, Wien 1907.

Das Leben einer Dame, Illustration von Lotte Calm, Anny Schröder (u.a.), Heft 1, Wien 1916.

Werbeshaltung für Wiener Werkstätte, in: Volks und Heer, Nr. 11/12, 1917.

Werbetext von Hans Lambert für die Wiener Werkstätte, 1922.

Werbetext von Eduard Kosmack für die Wiener Werkstätte, 1922.

Flögl, Mathilde (Hg.), *Wiener Werkstätte 1903-1928. Modernes Kunstgewerbe und sein Weg,*

Neuaufll. nach der org.-Ausg. Wien 1929, München 1994.

[関連展覧会カタログ]

Provisorischer Katalog der Kunstschau 1908, Wien 1908.

Katalog der Kunstschau 1908, Wien 1908.

Katalog der Kunstschau 1909, Wien 1909.

Katalog der Kunstschau 1920, Wien 1920

Katalog der Ausstellung von Arbeiten des modernen österreichischen Kunsthandwerks: Dagobert Peche Gedächtnisausstellung, Wien 1923.

[内部資料]

Wiener Werkstätte Annalen. (MAK-WW)

Wiener Werkstätte Modelbuch. (MAK-WW)

ウィーン工房のエドゥアルト・ライシングへの書簡、1918年3月16日。(MAK-WW)

[雑誌・新聞記事]

Anonym, Finanzielle Schwierigkeiten der Wiener Werkstätte, in: *Österreichische Volks Zeitung*, 07. März 1914, S. 4.

Anonym, Jubiläumsfeier der „Wiener Werkstätte“, in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, Jg. 62 (1928), S. 334-340.

Anonym, Neue Tapeten der Wiener Werkstätte, , in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, Jg. 55 (1924/1925), S. 129.

Anonym, Die Wiener Werkstätte, in: *Moderne Welt*, Jg. 2, H. 12 (1920/1921), S. 26-27.

Anonym, Was will der ÖWB, in: *Moderne Welt*, Jg. 2, H. 12 (1920/1921), S. 33.

Bach, Rudolf, Kermiken der Wiener Werkstätte, in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, Jg. 55 (1924/1925), S. 375-376.

Born, Wolfgang, Die Wiener Werkstätte in Berlin, in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, Jg. 65 (1929/1930), S. 327-328.

F., L., Wiener Werkstätte, in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, Jg. 59 (1926/1927), S. 259-260.

Fischel, Hartwig, Ausstellung österreichischer Kunstgewerbe, in: *Kunst und Kunsthandwerk*, Jg. 22 (1919), S. 364-380.

Heybach, Rudolf, Neue Arbeiten der Wiener Werkstätte: Salubra-Wandbekleidungen, in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, Jg. 65 (1929/1930), S. 274.

Lux, August Josef, Wiener Werkstätte, in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, H. 15, 1904, S. 10.

Muthesius, Hermann, Die Architektur auf den Ausstellungen in Darmstadt, München und Wien, in:

- Kunst und Künstler*, Jg. 6 (1908), S. 491-495.
- Rochowanski, L. W., Österreich auf der Pariser Ausstellung, in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, Jg. 57 (1925/1926), S. 69-76.
- Das österreichische Museum, Eröffnung der Ausstellung österreichischer Kunstgewerbe, in: *Kunst und Kunsthandwerk*, Jg. 22 (1919), S. 395-396.
- Dass., Österreichische Kunstschau 1920, in: *Kunst und Kunsthandwerk*, Jg. 23 (1920), S. 71-72.
- Schürmener, W., Das Kunstgewerbe, in: *Frankfurter Zeitung*, 15. April 1921, S. 2.
- Steinmetz, Ludwig, Ausstellung „Einfacher Hausrat“, in: *Kunst und Kunsthandwerk*, Jg. 23 (1920), S. 292-293.
- Ders., Kunstschau 1920, in: *Kunst und Kunsthandwerk*, Jg. 23 (1920), S. 189-206.
- Ders., Wiener Kunstschau 1920: Die Arbeit der WW, in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, Jg. 47 (1920), S. 101-105.
- Ders., Neue Kunstwerke der Wiener Werkstätte, in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, Jg. 59 (1926/1927), S. 61.
- Tietze, Hans, Wiener Kunstschau 1927, in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, Jg. 61 (1927/1928), S. 69-76.
- Weiser, Armand, Wiener Kleinigkeiten, in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, Jg. 59 (1926/1927), S. 193-196.
- Zuckerlandl, Berta, Die Wiener Werkstätte: Ein kunstgewerbliche Programm, in: *Wiener Allgemeine Zeitung*, 16. März 1905, S. 2.
- Dies., Los von Paris!, in: *Wiener Allgemeine Zeitung*, 18. August 1914, S. 1-2.

2. ヨーゼフ・ホフマン

[書簡]

フィリップ・ホイスラー宛の書簡、1920年6月21日。(大阪美)

公共労働省宛の書簡、日付不詳。(大阪美)

[自伝]

Josef Hoffmann Selbstbiographie, herausgegeben von Peter Noever, Marek Pokolný, Ostfildern 2009.

[自筆資料]

Architektonisches von der Insel Capri, 1897, in: Sekler, Eduard F., *Josef Hoffmann: Das*

architektonische Werk: Monographie und Werkverzeichnis, Salzburg 1982, S. 479. (全文再録)

Einfache Möbel, 1901, in: *Ebenda*, S. 483-484. (全文再録)

Rede über Otto Wagner, 1909, in: *Ebenda*, S. 484-487. (全文再録)

Meine Arbeit, 1911, in: *Ebenda*, S. 487-491. (全文再録)

Wiens Zukunft, 1919, in: *Ebenda*, S. 491-493. (全文再録)

Die Schule des Architekten, 1924, in: *Ebenda*, S. 493-494. (全文再録)

Gedankrede am Grabe Otto Wagners, 1928, in: *Ebenda*, S. 494-495. (全文再録)

25 Jahre Wiener Werkstätte: Unser Weg zum Menschentum, in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, Jg. 62 (1928), S. 197-202.

[関連書]

Kleiner, Leopold, *Josef Hoffmann*, Berlin/ Leipzig/ Wien 1927.

Österreichischer Werkbund, *Josef Hoffmann zum 60. Geburtstag 15. Dezember 1930*, Wien 1930.

[雑誌記事]

Anonym, Villen Projekte von Josef Hoffmann, in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, Jg. 53 (1923/24), S. 26.

B., W., Neue Metallarbeiten von Josef Hoffmann, in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, Jg. 66 (1930), S. 324.

Born, Wolfgang, Neue Innenräume von Josef Hoffmann, in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, Jg. 68 (1931), S. 31-33.

Dregner, Moritz, Die Schule Hoffmann an der k.k. Kunstgewerbeschule in Wien, in: *Das Interieur*, Jg. 2 (1901), S. 3-8.

Hevesi, Ludwig, Aus dem Wiener Kunstleben, in: *Kunst und Kunsthandwerk*, Jg. 2 (1899), S. 403-407.

K., A., Professor Dr. Ing. E. h. Josef Hoffmann Wien 60 Jahre, in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, Jg. 67 (1930/1931), S. 279-283.

Langseth-Christensen, Lillian, 'Silent Lessons', *Art & Antiques*, No. 10, December 1987, pp. 114-117.

Marilaun, Karl, Gespräch mit Josef Hoffmann, in: *Neues Wiener Journal*, 10. März 1918, S. 3.

Rochowanski, L. W., Ausstellung „Die Neuszeitliche Wohnung“ Win 1928, in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, Jg. 62 (1928), S. 311-312.

Steinmetz, Ludwig, Eine Stadtwohnung von Prof. Josef Hoffmann Wien, in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, Jg. 61 (1927/1928), S. 445-446.

Tietze, Hans, Josef Hoffmann zum fünf-zigen Geburtstag am 15. Dezember, in: *Kunstchronik und Kunstmarkt*, Neue Folge 32, Nr. 11 (1920), S. 201-205.

[その他]

Katagami „Josef Hoffmann“. (ヨーゼフ・ホフマンが教材として利用した型紙、MAK)

3. ウィーン工房メンバー

[書簡]

フリッツ・ヴェルンドルファーのヨーゼフ・ホフマン宛の書簡、1903年3月17日。(S UfA)

コロマン・モーザーのヨーゼフ・ホフマン宛の書簡、1907年2月3日。(WbR)

フィリップ・ホイスラーのヨーゼフ・ホフマン宛の書簡、1920年5月5日。(WbR)

コロマン・モーザーのヨーゼフ・ホフマン宛の書簡、年月日不詳。(WbR)

コロマン・モーザーのフリッツ・ヴェルンドルファー宛の書簡、年月日不詳。(WbR)

[自筆資料]

Moser, Kolo, Mein Werdegang, in: *Velhagen und Klasings Monatshefte*, Berlin, 1916, S. 254-262.

Wieselthier, Vally, Meine Werkstatt, in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, Jg. 58 (1926), S. 259-261.

[雑誌・新聞記事]

Anonym, Neue Keramik von Dina Kuhn: Wien, in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, Jg. 58 (1926), S. 127.

Hofmann, Else, Die Malerin Maria Strauss-Likarz, in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, Jg. 68 (1931), S. 55-64.

H., G., Architekt D. Peche: Wien, in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, Jg. 34 (1914), S. 213-218.

Dies., Emailarbeiten von Mizi Otten-Friedmann: Wien, in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, Jg. 68 (1931), S. 305.

L., H., Neue Keramik von Vally Wieselthier, in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, Jg. 61 (1927/1928), S. 309-310.

Rochowanski, L. W., Zur Erinnerung an D.Peche, Dagobert Peche, in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, Jg. 54 (1924), S. 51-58.

Weiser, Armand, Dina Kuhn: Wien, in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, Jg. 55 (1924/1925), S. 112.
Zuckerkindl, Berta, Erinnerung an Dagobert Peche, in: *Neues Wiener Journal*, 19. April 1923, S. 5.

4. オーストリア造形芸術家同盟(ウィーン分離派)

[機関誌]

Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession, *Ver Sacrum: Mittheilungen der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs*, Jg. 1-6 (1898-1903).

[展覧会カタログ]

Katalog der XIII. Kunstausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs Secession, 1900.

[関連書]

Bahr, Hermann, *Secession*, Wien 1900.

Hevesi, Ludwig, *Acht Jahre Secession*, wiederherausgegeben und einbegleitet von Otto Breicha,
Reprint d. Ausg. Wien 1906, Klagenfurt 1984.

5. 帝国立オーストリア芸術産業博物館、及び附属クンストゲヴェルベシューレ

[機関誌]

Mittheilungen des k.k. Österreichischen Museum für Kunst und Industrie: Monatsschrift für Kunst und Kunstgewerbe, Jg. 1-20, Neue Folge Jg. 1-12 (1865-1897)
Kunst und Kunsthandwerk: Monatsschrift des k.k. Österreichischen Museum für Kunst und Kunstindustrie, Jg. 1-24 (1898-1921)

[出版物]

K.k. Österreichisches Museum für Kunst und Industrie, *Das kaiserlich königliche österreichische Museum und die Kunstgewerbeschule: Festschrift bei Gelegenheit der Weltausstellung in Wien, Mai 1873*, Wien 1873.

Leisching, Eduard, *Ein Leben für Kunst und Volksbildung: Eduard Leisching 1858-1938 Erinnerungen*, Wien 1978.

Eitelberger v. Edelberg, R., *Gesammelte Kunsthistorische Schriften II. Band: oesterreichische Kunstindustrie und kunstgewerbliche Zeitfragen*, Wien 1879.

6. オーストリア工作連盟

[規約、宣言文]

Vetter, Adolf, *Die Bedeutung des Werkbundgedankens in Österreich*, in: Österreichischer Werkbund, *Zur fünften Tagung des Deutschen Werkbundes Wien 6-9 Juni 1912*, Wien 1912. (S UfA)

Statuten des österreichischen Werkbundes, Wien, 1912. (S UfA)

Statuten des Ö. W. B., Wien, o. J. (1914 年以降) (S UfA)

Ö. W. B., Wien, o. J. (S UfA)

[書簡、印刷物]

アドルフ・バツハオーフェン・フォン・エヒトのクンストゲヴェルベシュレー校長への手紙、1913 年 7 月 12 日。(S UfA)

ヴィルヘルム・ヴィメタルのクンストゲヴェルベシュレー校長への手紙、1914 年 1 月 17 日。
(S UfA)

ヴィルヘルム・ヴィメタルのアルトゥール・レスラーへの手紙、1914 年 1 月 29 日。(S UfA)

ヴィルヘルム・ヴィメタルのアルトゥール・レスラーへの手紙、1914 年 2 月 3 日。(S UfA)

ヴィルヘルム・ヴィメタルのアルトゥール・レスラーへの手紙、1914 年 2 月 18 日。(S UfA)

ヴィルヘルム・ヴィメタルのアルトゥール・レスラーへの手紙、1919 年 7 月 18 日。(WbR)

ヴィルヘルム・ヴィメタルのアルトゥール・レスラーへの手紙、1919 年 9 月 27 日。(WbR)

ウィーン工作連盟事務局のカール・プロイヤーへの手紙、1920 年 6 月 21 日。(大阪美)

「ホフマン・グループ」の動議書、1933 年 6 月 20 日。(S UfA)

メンバーへの「ホフマン・グループ」支持の呼びかけ、1933 年 6 月。(S UfA)

[出版物]

Zur fünften Tagung des Deutschen Werkbundes Wien 6-9 Juni 1912, Wien 1912.

Bericht über das Jahr 1917 und über die Vollversammlung am 28. November 1918 mit dem Vortrag Alfred Rollers über fünfzig Jahre Wiener Kunstgewerbeschule, Wien 1918.

Bericht über die Zeit zwischen den Vollversammlung vom 28. November 1919 und vom 5. November 1920 bzw. bis zur Drucklegung samt den neuen Statuten dem Referate über die Wirtschaftsorganisation und einem Mitgliedverzeichnis, Wien 1921.

Ö. W. B., Wien, 1929.

Offizieller Katalog Ö. W. B. Werkbundaussstellung 1930, Wien 1930.

Frank, Josef (Hg.), *Werkbundaussstellung 1932*, Wien 1932.

[関連書]

Eisler, Max, *Österreichische Werkkultur*, Wien 1916.

[雑誌記事]

Anonym, Österreichische Werkbund, in: *Das Interieur*, Jg. 14 (1913), S. 17-22.

Anonym, Vortrag Hugo Hofmannsthal, in: *Kunst und Kunsthandwerk*, Jg. 22 (1919), S. 386.

Born, Wolfgang, Ausstellung des österreichischen Werkbundes in Wien, in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, Jg. 66 (1930), S. 305-310.

Breuer, Rob., Werkbund-Tagung in Wien, in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, Jg. 66 (1930), S. 321-322

Fischel, Hartwig, Die Frühjahrsausstellung österreichischer Kunstgewerbe und der k.k. Kunstgewerbeschule im österreichischen Museum, in: *Kunst und Kunsthandwerk*, Jg. 15 (1912), S. 403-407.

K., L., Kunstgewerbe Ausstellung im österreichischen Museum, in: *Wiener Mittagszeitung*, 20. Dezember 1919, S. 3.

Leisching, Eduard, Die wirtschaftliche Stellung des österreichischen Kunsthandwerks, in: *Kunst und Kunsthandwerk*, Jg. 23 (1920), S. 162-188.

Ders., Die Stellung des Kunsthandwerks im wirtschaftsleben Österreichs, in: *Moderne Welt*, Jg. 2, H. 12 (1920/1921), S. 5-8.

Mahlberg, Paul, Vom Deutschen Werkbund, in: *Kunstchronik und Kunstmarkt*, Neue Folge 31, Nr. 6 (1919), S. 107-112.

Rössler, Artur, Kunstschau, Kunstgewerbeschule, Wiener Werkstätte und Österreichische Werkbund, in: *Die Wage*, 2. Oktober 1920, S. 14-16.

Schestag, August, Wiener Möbel und Metallarbeiten, in: *Moderne Welt*, Jg. 2, H. 12 (1920/1921), S. 9-12.

T=C, E., Wiener Ausstellungen, Neue Folge 31, Nr. 16 (1920), S. 333-335.

Tietze, Hans, Ausstellungen: Wien, in: *Kunstchronik und Kunstmarkt*, Neue Folge 31, Nr. 38 (1920), S. 745-747.

Ders., Die Wiener Kunstschau, die Wiener Werkstätte und der Österreichische Werkbund, in: *Kunstchronik und Kunstmarkt*, Neue Folge 31, Nr. 46 (1920), S. 892-895.

Ders., Öffentliche Kunstpflege: Werkbund Wien, in: *Kunstchronik und Kunstmarkt*, Neue Folge 32, Nr. 41/42 (1920), S. 765-766.

Vetter, Adolf, Neue Gewerbeförderungsinstitute in Österreich, in: *Annalen des Gewerbeförderungsdienstes des k.k. Handelsministeriums*, Jg. 2, H. 1 (1907), S. 1-4.

Zuckerkindl, Berta, Das österreichische Haus: Auf der Werkbund Ausstellung, Köln 1914, in:
Deutsche Kunst und Dekoration, Jg. 34 (1914), S. 349-347.

Dies., Österreichische Kunstschau 1920, in: *Wiener Allgemeine Zeitung*, 16. April 1920, S. 2.

7. その他

[資料]

K.k. Graphische Lehr- und Versuchsanstalt in Wien, Schüler- Verzeichnis 1887-1923.

Bericht über das Schuljahr 1912/13-1917/18 von der k.k. Kunstgewerbeschule des k.k. Museums für
Kunst und Industrie Österreichs.

Katalog der Schuljahr 1912/13-1918/19 von der k.k. Kunstgewerbeschule des k.k. Museums für
Kunst und Industrie Österreichs.

[関連書]

K.k. Graphische Lehr- und Versuchsanstalt (Hg.), *k.k. Graphische Lehr- u. Versuchsanstalt in Wien*,
Wien 1905.

K.k. Graphische Lehr- und Versuchsanstalt (Hg.), *k.k. Graphische Lehr- und Versuchsanstalt
1888-1913*, Wien 1913.

Loos, Adolf, *Gesammelten Schriften*, herausgegeben von Adolf Opel, Wien 2010.

Semper, Gottfried, *The Ideal Museum: Practical Art in Metals and Hard Materials*, Wien, 2007.

Wagner, Otto, *Die Baukunst unserer Zeit*, Wien 2008.

Wingler, Hans M. (Hg.), Semper, Gottfried, *Wissenschaft, Industrie und Kunst: Und andere
Schriften über Architektur, Kunsthandwerk und Kunstunterricht*, Mainz, 1966.

Zuckerkindl, Berta, *Zeitkunst*. Wien 1901-1907, Wien/ Leipzig, 1908.

[雑誌記事]

Anonym, Räume aus dem Bonner Wohnhaus des Architekten Fritz August Brenhaus, in: *Deutsche
Kunst und Dekoration*, Jg. 50 (1922), S. 87-89.

P., G. V., Neue Arbeiten der Deutschen Werkstätten Hellerau-München, in: *Deutsche Kunst und
Dekoration*, Jg. 59 (1926/1927), S. 375.

Popp., Jos., Die Deutschen Werkstätten in München, in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, Jg. 49
(1921), S. 335-347.

Roller, Alfred, Fünfzig Jahre Wiener Kunstgewerbeschule, in: *Kunst und Kunsthandwerk*, Jg. 21
(1918), S. 336-349.

Tietze, Hans, Ausstellungen: Wien, in: *Kunstchronik und Kunstmarkt*, Neue Folge 32, Nr. 4/5 (1920), S. 92.

Jugendkreuz Zeitschrift "Ich diene", Jg. 1-19 (1922-1938).

II. 研究書、研究論文

1. ウィーン工房

[研究書]

Brandstätter, Christian, *Design der Wiener Werkstätte 1903-1932: Architektur, Möbel, Gebrauchstypographie, Postkarten, Plakate, Buchkunst, Glas, Keramik, Metall, Mode, Stoffe, Accessoires, Schmuck*, Wien 2003.

Fahr-Becker, Gabriele, *Wiener Werkstätte*, hrsg. von Angelika Taschen, Köln 1994.

Klein-Primavesi, Claudia, *Die Familie Primavesi und die Künstler Hanak, Hoffmann, Klimt: 100 Jahre Wiener Werkstätte*, Wien 2003.

Ders., *Die Familie Primavesi und die Künstler der Wiener Werksätte: Das Ende einer Era*, Wien 2005.

Ders., *Die Familie Primavesi und die Wiener Werkstätte: Josef Hoffmann und Gustav Klimt als Freunde und Künstler*, Wien 2006.

Ders., *Die Familie Primavesi: Kunst und Mode der Wiener Werkstätte*, Wien 2006.

Neiß, Herta, *100 Jahre Wiener Werkstätte: Mythos und ökonomische Realität*, Win/ Köln/ Weimar 2004.

Pichler, Ruperta, *Wiener Werkstätte Lederobjekte*, Graz 1992.

Schweiger, Werner J., *Wiener Werkstätte. Kunst und Handwerk 1903-1932*, Wien 1982.

Völker, Angela, *Stoffe der Wiener Werkstätte 1910-1932*, Wien 1990.

オーストリア工芸美術館編『ウィーン工房の装飾文様 I 初期のデザイン：1913～1922 年』学習研究社、1989 年。

オーストリア工芸美術館編『ウィーン工房の装飾文様 II マリア・リカルツ、フェリース・リックス、マティルデ・フレーゲル：1925 以前～1931 年』学習研究社、1989 年。

千足伸行編『アール・デコの世界 5 ウィーン：世紀末都市のアール・デコ』学習研究社、2001 年。

エリカ・パトカ編『ウィーンの装飾図案集 I 分離派とウィーン工芸芸術学校』学習研究社、1988 年。

エリカ・パトカ編『ウィーンの装飾図案集 II ウィーン工芸芸術学校とウィーン工房』学習研究社、1988 年。

[論文]

Michitsch, Elisabeth. J, *Frauen-Kunst-Kunsthandwerk: Die Künstlerinnen in der Wiener Werkstätte*, Dipl., Wien 1993.

Winkler, Gudrun, *Abstraktes Textildesign der Künstler und Künstlerinnen der Wiener Werkstätte in der zwanziger Jahre des 20. Jahrhundert*, Dipl., Wien 2006.

濱野節朗「ウィーン工房設立期の活動」『京都工芸繊維大学工芸学部研究報告人文』31号、1982年、95～127頁。

濱野節朗「ウィーン工房における陶磁器」『京都工芸繊維大学工芸学部研究報告人文』35号、1986年 97～111頁。

濱野節朗「ウィーン工房のグラフィックデザイン：その1創設期の出版物をめぐって」『京都工芸繊維大学工芸学部研究報告人文』44号、1996年 141～153頁。

濱野節朗「ウィーン工房のグラフィックデザイン：その2 C・O・チェシュカとB・レップラー」『京都工芸繊維大学工芸学部研究報告人文』45号、1997年 109～124頁。

濱野節朗「ウィーン工房のグラフィックデザイン：その3 E・J・ウィマーとテキスタイルデザイン」『京都工芸繊維大学工芸学部研究報告人文』46号、1998年 103～120頁。

濱野節朗「ウィーン工房とアール・デコ：D・ペッへのデザイン」『京都工芸繊維大学工芸学部研究報告人文』47号、1999年 115～136頁。

濱野節朗「ウィーン工房の終焉：25周年記念祭と女性デザイナー」『京都工芸繊維大学工芸学部研究報告人文』48号、2000年、25～38頁。

平田自一「ウィーン工房考察Ⅰ：工房設立とその理念」『京都市立芸術大学美術学部研究紀要』27号、1982年、1～17頁。

平田自一「ウィーン工房考察Ⅱその発展の前半期」『京都市立芸術大学美術学部研究紀要』28号、1983年 1～7頁。

平田自一「ウィーン工房考察Ⅲ後半期の様相」『京都市立芸術大学美術学部研究紀要』29号、1984年 1～15頁。

平田自一「ウィーン工房考察Ⅳ1925-パリ美術・産業装飾博とウィーン工房」『京都市立芸術大学美術学部研究紀要』31号、1987年 1～9頁。

平田自一「ウィーン工房考察Ⅴウィーン工房 25周年」『京都市立芸術大学美術学部研究紀要』32号、1988年 1～11頁。

平田自一「ウィーン工房考察Ⅵウィーン工房の終末」『京都市立芸術大学美術学部研究紀要』38号、1994年 53～65頁。

[展覧会カタログ]

Mrazek, Wilhelm, *Die Wiener Werkstätte: Modernes Kunsthandwerk von 1903-1932*, Wien 1967.
Noever, Peter (Hg.), *Der Preis der Schönheit: 100 Jahre Wiener Werkstätte*, Ostfildern-Ruit 2003.
豊田市美術館編『ホフマンとウィーン工房展』豊田市美術館、1996 年。
新見隆監修『ウィーン工房 1903-1932 : モダニズムの装飾的精神』美術出版社、2011 年。

2. ヨーゼフ・ホフマン

[研究書]

Noever, Peter, Pokorný, Marek (Hg.), *Josef Hoffmann Architekturführer*, Ostfildern 2010.
Sekler, Edward F., *Josef Hoffmann. Das architektonische Werk. Monographie und Werkverzeichnis*, Salzburg/ Wien 1982.
上野伊三郎『ヨセフ・ホフマン』彰国社、1955 年。

[論文]

Bogner, Dieter, Die geometrischen Reliefs von Josef Hoffmann, in: *Alte und moderne Kunst*, Jg. 30, H. 184/185 (1982), S. 48-49.
Hofmann, Ursula, *Josef Hoffmann und sein Weg zum Gesamtkunstwerk: die Anfänge der Entwicklung seiner Stil- und Formensprache, dokumentiert am Beispiel von Ausstellungskonzeption, privater Interieurs und der architektonischen Neuadaptierung des Landhauses Bergerhöhe*, Dipl., Wien 2007.
Maier, Ingrid, *Die Lehrtätigkeit Josef Hoffmann und seine Schüler in der Kunstgewerbeschule Wien von 1898-1914*, Diss. Wien 1988.
谷本尚子「ヨセフ・ホフマン」黒田智子編『作家たちのモダニズム』学芸出版社、2003 年、50～56 頁。

[展覧会図録]

Husslein-Arco, Agnes, Weidinger, Alfred (Hg.), *Gustav Klimt/ Josef Hoffmann: Pioniere der Moderne*, München (u.a.) 2011.

[関連文献]

多木浩二「装飾の逆説：ホフマンに見る近代」『美術手帳』443 号、1979 年、149～163 頁。

3. ウィーン工房メンバー

[展覧会カタログ]

Galerie Metropol (ed.), *Painter und Designer 1868-1918*, NY: Galerie Metropol, 1982.

Leopold, Rudolf (Hg.), *Koloman Moser 1868-1918*, München (u.a.) 2007.

Noever, Peter (Hg.), *Die Überwindung der Utilität: Dagobert Peche und die Wiener Werkstätte*, Ostfildern 1998.

Oberhuber, Oswald, Hummel, Julius (Hg.), *Koloman Moser*, Wien 1979.

インターナショナル美術専門学校他編『リチ・上野＝リックス作品集』インターナショナル美術専門学校他、1987 年。

山野英嗣・池田祐子編『上野伊三郎＋リチコレクション展：ウィーンから京都へ、建築から工芸へ』京都国立近代美術館、2009 年。

[研究論文、関連資料]

池田美奈子「フェリーツェ・上野＝リックスと「アクトレス」壁面装飾」山領まり編『壁紙の保存修復』山領絵画修復工房、1999 年。

稲田尚之・鈴木佳子・柳原良平「リッチ先生と私」『装飾デザイン：世紀末ウィーンのデザイン：ウィーン工房』21 号、1987 年、57～59 頁。

奥佳弥「リチ・上野＝リックス：装飾とモダニズム」黒田智子編『近代日本の作家たち：建築をめぐる空間表現』学芸出版社、2006 年、125～136 頁。

鈴木佳子「上野伊三郎とリッチ・リックス・上野」デザイン史フォーラム編『国際デザイン史：日本の意匠とデザイン交流』思文閣出版、2001 年。

向井吾一「京都市立芸術大学デザイン教育理念と実情」向井吾一・三宅玲子編『京都意匠文化研究機構』、京都意匠文化研究機構、2001 年、1～14 頁。

向井吾一「20 世紀デザイン教育の検証」向井吾一・三宅玲子編『京都意匠文化研究機構』、京都意匠文化研究機構、2001 年。

4. オーストリア造形芸術家同盟（ウィーン分離派）

[研究書]

Brandstätter, Christian (Hg.), *Wien 1900: Kunst und Kultur: Fokus der europäischen Moderne*, München 2006.

Nebehay, Christian M., *Ver Sacrum 1898-1903*, Wien 1981.

[展覧会カタログ]

Husslein-Arco, Agnes, Weidinger, Alfred (Hg.), *Gustav Klimt und die Kunstschau 1908*, München (u.a.) 2008.

[論文]

Just, Thomas, Pngerl, Irmgard, Kaiser Franz Josef und die Erste Ausstellung der Secessionisten 1898, in: *Wiener Geschichtsblätter*, Bd. 61, H. 4, 2006.

Kossatz, Horst-Herbert, Der Austritt der Klimt-Gruppe: Eine Pressenachschau, in: *Alte und Moderne Kunst*, Jg. 20, H. 141, 1975, S. 23-26.

Neuwirth, Walther Maria, Die sieben heroischen Jahre der Wiener Moderne, in: *Alte und Moderne Kunst*, Jg. 9, H. 74, 1964, S.28-31.

5. 帝国立オーストリア芸術博物館、及びクンストゲヴェルベシュレー

[研究書]

Fliedl, Gottfried, *Kunst und Lehre am Beginn der Moderne, Die Wiener Kunstgewerbeschule 1867-1919*, Salzburg/ Wien 1986.

Österreichische Museum für Angewandte Kunst, *100 Jahre Österreichisches Museum für angewandte Kunst*, Wien 1967.

[論文]

Judtmann, Fritz, Der „Hoftiteltaxfonds“ und das Kunstgewerbemuseum, in: *Alte und Moderne Kunst*, Bd. X, H. 70, 1965, S. 20-23.

6. オーストリア工作連盟

[研究書]

Burckhardt, Lucius (Hg.), *Der Werkbund in Deutschland, Österreich und der Schweiz: Form ohne Ornament*, Stuttgart 1977.

[展覧会カタログ]

Gmeiner, Astrid, Pirhofer, Gottfried, *Der österreichische Werkbund. Alternative zur klassischen Moderne in Architektur, Raum- und Produktgestaltung*, Salzburg/ Wien 1985.

池田祐子編『クッションから都市計画まで：ヘルマン・ムテジウスとドイツ工作連盟』京都国立近代美術館、2002年。

7. ウィーンの芸術、デザイン、建築

Bogner, Dieter, Wien 1920-30: Es war als würde Utopia Realität werden in: *Alte und moderne Kunst*, Heft 190/191, 1983, S. 35-48.

Brugger, Ingrid (Hg.), *Jahrhundert der Frauen: Vom Impressionismus zur Gegenwart: Österreich 1870 bis heute*, Wien 1999.

Buxbaum, Gerda, *Mode aus Wien 1815-1938*, Salzburg/ Wien 1986.

Durstmüller, Anton (Hg.), *500 Jahre Druck in Österreich: Bd. II, Die österreichischen graphischen Gewerbe zwischen Revolution und Weltkrieg 1848 bis 1918*, Wien 1985.

Gottsmann, Andreas, Kulturpolitik und Kulturförderung in der Donaumonarchie (1848-1914), in: Wolfgang Neugebauer, Bärbel Holtz (hg.), *Kulturstaat und Bürgergesellschaft: Preußen, Deutschland und Europa in 19. und frühen 20. Jahrhundert*, Berlin 2010.

Himmelheber, Georg (Hg.), *Kunst der Biedermeier 1815-1835*, München 1988.

Koller, Gabrielle, *Die Radikalisierung der Phantasie*, Salzburg/ Wien 1987.

Lechner, Astrid, *Martin Gerlachs "Formenwelt aus dem Naturreiche": Fotografien als Vorlage für Künstler um 1900*, Wien 2005.

Pfabigan, Alfred (Hrsg.), *Ornament und Askese im Zeitgeist des Wien der Jahrhundertwende*, Wien 1985.

Plakolm-Forsthuber, Sabine, *Künstlerinnen in Österreich 1897-1938*, Wien 1994.

Rampley, Matthew, "Design Reform in the Hapsburg Empire: Technology, Aesthetics and Ideology", *Journal of Design History*, vol. 23, no. 3, pp. 247-264.

Sterk, Harald, *Industriekultur in Österreich: Der Wandel in Architektur, Kunst und Gesellschaft im Fabrikzeitalter 1873-1918*, Wien (u.a.) 1985.

Tino, Erben (Hg.), *Bürgersinn und Aufbegehren, Biedermeier und Vormärz in Wien 1815-1848*, Wien 1988.

Waissenberger, Robert (Hg.), *Wien 1890-1920*, Wien, 1894. (R・ヴァイセンベルガー編『ウィーン 1890-1920 : 芸術と社会』池内紀・岡本和子訳、岩波書店、1995 年。)

相川俊一郎編『アール・ヌーヴォーの世界 3 : クリムトとウィーン』学習研究社、1987 年。

天貝義教「1873 年ウィーン万国博覧会プログラムについて」『デザイン学研究 : 研究発表大会概要集』47 号、2000 年 10 月、2〜3 頁。

天貝義教「1873 年ウィーン万国博覧会プログラムについて 2 : 「工芸博物館裨益論」の近代デザイン史的意義」『デザイン学研究 : 研究発表大会概要集』48 号、2001 年 10 月 2〜3 頁。

天貝義教「1873 年ウィーン万国博覧会プログラムについて 3 : クンストゲヴェルベ・ムゼ

- ウムとクンストゲベルヴェシュレー 1」『デザイン学研究：研究発表大会概要集』50号、2003年5月52～53頁。
- 天貝義教「オーストリアの近代工芸運動」デザイン史フォーラム編『近代工芸運動とデザイン史』思文閣出版、2008年、178～179頁。
- 天貝義教『応用美術思想導入に歴史：ウィーン博参同より意匠条例まで』思文閣出版、2010年。
- 池内紀「もう一つの「市民戦争」」『美術手帳』443号、1979年、70～83頁。
- 池内紀『ウィーン聖なる春』国書刊行会、1997年。
- 石崎和宏『フランツ・チゼックの美術教育論とその方法に関する研究』建帛社、1992年。
- 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。
- スティーヴン・ベラー『世紀末ウィーンのユダヤ人 1867-1938』桑名映子訳、刀水書房、2007年。
- アドルフ・ロース『装飾と犯罪』伊藤哲夫訳、中央公論美術出版、2005年。
- [展覧会カタログ]
- Auböck, Maria, *Wien um 1900: Kunst und Kultur*, Wien 1985.
- Bast, Gerald, Husslein-Arco, Agnes (u.a.) (Hg.), *Wiener Kinetismus: eine bewegte Moderne*, Wien 2010.
- Noever, Peter (Hg.), *Japan Yesterday: Spuren und Objekte der Siebold-Reisen*, Wien 1997.
- Pantzer, Peter, Wieninger, Johannes (Hg.), *Verborgene Impressionen: Japonismus in Wien 1870-1930*, Wien 1990.
- Platzer, Monika, Storch, Ursula (Hg.), *Kinetismus: Wien entdeckt die Avantgarde*, Ostfildern 2006.
- Schilling, Jürgen (Hg.), *Wille zur Form, Ungegenständliche Kunst 1910-1938 in Österreich, Polen, Tschechoslowakei und Ungarn*, Wien 1993.
- Szeemann, Harald (Hg.), *Der Hang zum Gesamtkunstwerk*, Aarau (u.a.) 1983.
- イン・シック編『ウィーンの夢と憧れ：世紀末のグラフィック・アート』浦和美術館、2003年。
- 河野克彦・柳澤登編『ウィーン展：華麗なる美術と音楽の調べ』島根県立石見美術館、2006年。
- セゾン美術館・朝日新聞社編『ウィーン世紀末：クリムト、シーレとその時代』セゾン美術館、1989年。
- 東京新聞編『ウィーンのジャポニスム』東京新聞、1994年。

府中市美術館他編『ウィーン、生活と美術 1873-1938』印象社、2001 年。

読売新聞社他編『ウィーン世紀末展：レオポルド・コレクション』読売新聞社、1997

8. 美術、建築

Benton, Charlotte, Benton, Tim, Wood, Ghislaine (ed), *Art Deco 1910-1939*, London: Victoria & Albert Museum, 2003.

Delank, Claudia, *Das imaginäre Japan in der Kunst*, München 1996. (クラウディア・デランク『ドイツにおける〈日本＝像〉：ユーゲントシュティールからバウハウスまで』水谷龍彦・池田祐子訳、思文閣出版、2004 年。)

Naylor, Gillian, *The Arts and Crafts Movement*, London, 1971. (ジリアン・ネイラー『アーツ・アンド・クラフツ運動』川端康雄・菅靖子訳、みすず書房、2013 年。)

Bossert, Helmuth Theodor, *Ornament der Volkskunst: Keramik, Holz, Metall u.a.*, Tübingen 1962.

Kaplan, Wendy (ed.), *The Arts & Crafts Movement in Europe & America: Design for the Modern World 1880-1920*, London, 2004.

朝倉三枝『ソニア・ドローネー：服飾芸術の誕生』ブリュッケ、2010 年。

井口壽乃『ハンガリー・アヴァンギャルド：MA とモホイ・ナジ』彩流社、2000 年。

スティーブン・エスクリット『岩波世界の美術：アール・ヌーヴォー』岩波書店、2004 年。

緒方康二「明治とデザイン：京都高等工芸学校図案化の創立」『夙川学院短期大学研究紀要』7 号、1982 年、

緒方康二「明治とデザイン：平山英三をめぐって」『デザイン理論』21 号、1982 年、19～42 頁。

緒方康二「日本近代デザイン史ノート：明治以降戦前までのデザイン・インテリア・デザイン教育関係文献」『デザイン理論』27 号、1988 年、111～132 頁。

緒方康二「明治のパイオニアたち」『デザイン学研究特集号』6 巻 2 号、1999 年、23～29 頁。

W・J・カーティス『近代建築の系譜：1900 年以後上巻』五島朋子・澤村明・末廣香織訳、鹿島出版社、1990 年。

サントリーミュージアム [天保山]・大阪市立近代美術館建設準備室編『20 世紀の夢モダン デザイン再訪：大阪コレクションズ』サントリーミュージアム [天保山]、2007 年
ジャポニズム学会編『ジャポニズム入門』思文閣出版、2000 年。

菅靖子『イギリスの社会とデザイン：モリスとモダニズムの政治学』彩流社、2005 年。

鈴木博之編『ヨーロッパの装飾芸術第 3 巻：新古典主義からアール・デコ』中央公論社、2001 年。

セゾン美術館編『日本の目と空間：もう一つのモダン・デザイン』セゾン美術館、1990 年。

セゾン美術館編『近代の趣味：装飾とエロス 1900-1945』セゾン美術館、1992 年。

セゾン美術館編『デ・ステイル 1917-1932』セゾン美術館、1997 年。

クラウド・ユルゲン・ゼンバッハ『ユーゲントシュティール』ベネディクト・タッシェン
出版、1992 年。

デザイン史フォーラム編『国際デザイン史：日本の意匠とデザイン交流』思文閣出版、2001
年。

デザイン史フォーラム編『近代工芸運動とデザイン史』思文閣出版、2008 年。

ドイツ日本研究所他編『シーボルト父子の見た日本：生誕 200 周年記念』ドイツ日本研究
所、1996 年。

藤田治彦監修『ウィリアム・モリスとアーツ&クラフツ』梧桐書院、2004 年。

藤田治彦『ウィリアム・モリス：近代デザインの原点』鹿島出版会、1996 年。

藤田治彦『現代デザイン論』昭和堂、1999 年。

ハンス・H・ホーフシュテッター『ユーゲントシュティール絵画史：ヨーロッパのアール・
ヌーヴォー』種村季弘・池田香代子訳、河出書房新社、1990 年。

ニコラス・ペヴスナー『モダン・デザインの展開』白石博三訳、みすず書房、1957 年。

ロバート・マックラウド『マッキントッシュ：建築家として・芸術家として』横川善正訳、
鹿島出版会、1993 年。

馬渕明子『ジャポニスム：幻想の日本』ブリュッケ、2004 年。

藪亨『近代デザイン史：ヴィクトリア朝初期からバウハウスまで』丸善株式会社、2002 年。

アラン・ローゼンフェルド監修『「舞台芸術の世界」ディアギレフのロシアバレエと舞台デ
ザイン』印象社、2007 年。

DGA 記録集編集委員会編『九州芸術工科大学公開講座「ドイツ、オーストリアのデザイン：
芸術工学の過去と未来」記録集』九州芸術工科大学、2003 年。

9. オーストリア史

Boyer, John W., *Culture and Political Crisis in Vienna: Christian Socialism in Power 1897-1918*,
Chicago, 1995.

Hanisch, Ernst, *Österreichische Geschichte 1890-1990: Der lange Schatten des Staates*, Wien 1994.

伊藤孝之他編『東欧を知る事典』平凡社、2001 年。

ロビン・オーキー『ハプスブルク君主国 1765-1918：マリア＝テレジアから第一次世界大戦
まで』三方洋子訳、山之内克子・秋山晋吾監訳、NTT 出版、2010 年。

大津留厚『ハプスブルクの実験：多文化共存を目指して』中央公論社、1995 年。

南塚信吾編『ドナウ・ヨーロッパ史』山川出版社、1999 年。

矢田俊彦『オーストリア現代史の教訓』刀水書房、1995年。