

ウィーン分離派館とヨーゼフ・マリア・オルブリヒ

— 時代と分離派が求めた合目的性 —

浅井 麻帆

0. はじめに

世紀転換期におけるウィーン分離派の特徴は、ゼツェッシオニストたちの作風の革新性につよくあらわれているわけではない。「分離」という行為に関しては、彼らはベルリン分離派・ミュンヘン分離派¹をまねたのであって、とりたてて新しいところはない。彼らの特徴はむしろ、彼らが呈示した展示空間の作り方にこそ、あらわれている。彼らは、「総合芸術作品 Gesamtkunstwerk」として、その展示空間全体を演出した。大切にされたのは、作品自体とともに、それを置く空間であった。その有りようは、「20 世紀の展示建築の先駆」ともいわれる。総合芸術作品という概念のための箱として、分離派館が用意された。それは、「合目的的 zweckmäßig」な姿に建設された。設計したのは、ヨーゼフ・マリア・オルブリヒという建築家であった。分離派館の合目的性を探るうちに見えてくることがある。その合目的性は、オルブリヒによって求められたのではなかったということである。

本論では、分離派館における合目的性の由来を考察するが、その際、ふたつの見地に立つ。ひとつは、建築史上における合目的性である。もうひとつは、分離派の形成史上における合目的性である。以下では、その歴史的考察に移る前に、分離派館という建築物そのものの合目的性について、少し詳しく見てゆく。

1. 分離派館の合目的性

1. 1. 外部

1. 1. 1. 奇妙な外観

1898 年 10 月 15 日、ウィーンにて、ヘルマン・バールは以下のように書いた。

¹ これら先行する「分離派」を視野に入れて、ウィーン分離派の分離の経緯をまとめた文章としては〔西村 2001〕や、〔Bossaglia 1985〕を参照のこと。

もしも今ウィーンに来たなら、アカデミーのうしろ、町の中心から劇場に向かったところに、毎日たくさんの人が新しい建物に押しよせているのが見えるだろう。彼らは、労働者、職人、女たちで、本来なら自分たちの仕事に向かわねばならないのだが、そこで立ち尽くして、不思議そうに眺めていて、その建物から目をそらすことができないでいる。彼らはその建物のことを尋ね、またそれについて話し合っている。[Bahr 1900: 60]

さらに、同じ「その建物」について、ほぼ一ヵ月後 11 月 11 日、ルートヴィヒ・ヘヴェシは次のように書いた。

この月々、ウィーン市民は、この奇妙な建物の前にやってきては、その周りをぐるりと回った。そうしてながめて、いやはやと首を振り、おもしろがり、腹を立て、冗談を言った。[Hevesi 1906: 63]

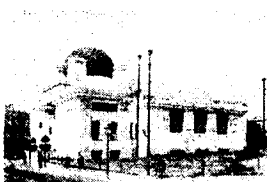


図 1

これはウィーン分離派館についての記述である。この建物は、分離派創設メンバーでもある建築家ヨーゼフ・マリア・オルブリヒによって、1897 年の春ごろから構想され、1898 年 11 月に完成したものである。さらにヘヴェシは、「マーディの墓」、石灰窯、または「溶鉱炉」とか「溶鉱炉とグラスハウスの交配」、「エジプトの寺院の塔門の親戚」、あるいは、「アッシリアの公衆便所」とも呼ばれていた、と証言する [Hevesi 1906: 63]。²

当時の人々は、上のような様々な形容で、この建物の「奇妙な」雰囲気を感じ取ったのであった。³ その形容の多さからわかることは、分離派館は相当に奇妙であった、ということである。また、「マーディの」、「エジプトの」、「アッシリアの」という言葉により感じられることは、この建物は、異国的な・非ヨーロッパ的な雰囲気をもっていたという事である。

1. 1. 2. 装飾と簡素

どういう点が「奇妙」だったのか。

分離派館のひとつの重要な特徴は「簡素性」である。この建物の、極めて明確な立体幾何学的

² 今でも残る当時の愛称は、「黄金のキャベツ」。

³ その他の当時のジャーナリストたちのテキストについては、[Boubnova 1998: 93] に読むことができる。

形態を、ヘヴェシは「根源的に簡素な schlicht フォーム」[Hevesi 1906: 65]と表現して称えた。

異国的な雰囲気が、簡素性とあいまって、「奇妙」という印象を生んだのではないだろうか。至って単純な形態のうえに、黄金のドームがのっかっている。窓のいつさい無いファサードは真っ白に塗られ、装飾部分のみが金色⁴である。壁の白さゆえに、簡素性はますます極まる。ヘヴェシは「ウィーンの白い建物」[Hevesi 1906: 63]とも評した。

とはいえ、この白さの中にも意外にたくさんの装飾がほどこされている。そのいくつかを紹介しよう。

中心に、「黄金のキャベツ」とこの建物が呼ばれるゆえんの、黄金の透かし彫りのドームがある。直径は 2.5 メートルであり、金で塗られた鉄製の月桂樹の葉と実から成る。使われている葉は 3000 枚、ひとつひとつ「足のひら」の大きさ⁵であり、実は 700 個、ひとつひとつ「こぶし」の大きさであるという [Hevesi 1906: 70]。ドームの下には、ヘヴェシによるゼツェッシオニストたちのための箴言が黄金で刻まれている。「時代にはその芸術を、芸術には自由を」。入り口の扉の左には、第二の言葉が。「ヴェル サクルム (聖なる春)」。正面ファサードの中心扉脇の白壁には、上のドームよりつづいて黄金の月桂樹が描かれている。扉への階段両脇にすえられた、本物の月桂樹の鉢植えに挟まれて、ブロンズの扉が堂々とそびえる。グスタフ・クリムトの弟ゲオルク・クリムトの手になるものである。その上方には、オスマール・シンコヴィッツによる仮面と蛇の彫刻がある。建物の背面には、コロマン・モーザーによって構想された、月桂樹の冠をかかざる娘たちの輪舞を表すタイルがある。⁶ 建物の脇の面には、三匹のふくろうの彫刻がある。これは、コロマン・モーザーによって構想されたものをオルブリヒが彫塑したものであった。その他、小さな装飾を数えて、建物の回りを巡ると、枚挙にいとまがない。

簡素性の中に、これほどのたくさんの装飾を建築家が並存させたことに驚かされるのだ。

1. 2. 内部

つづいて我々は、当時の分離派館の内部に目を向けてみよう。

1. 2. 1. 合目的な内部

ヘヴェシは、「内部は有用性のお手本」[Hevesi 1903: 283] だといい、パールは、「ここでは、全てが、ただ目的によって支配されている」[Bahr 1900: 61]、と讃えた。

⁴ よく見れば、細かい部分には緑色も使われている。

⁵ [Boubnova1998: 93] によれば、33センチメートル。

⁶ 分離派館は、第二次大戦によりほぼ完全に破壊された。この装飾は戦後の修復の際には復元されなかったもので、残念ながら、今日の分離派館においては見る事ができない。オリジナルと修復後の姿、双方について詳しいのは、[Kapfinger / Krischanitz 1986] である。

内部には、自由に位置調節できる上からの照明と横からの照明がとりつけてある。それぞれの作品をうまく照らすようという意図からであった。屋根は六本の支柱で支えられ、その支柱の間には、移動可能な壁がそなえつけてあった〔Hevesi 1906: 71f〕。各々の展示にそって区分けできるように、そして、できる限り変化に富んだ作品群の全景を構成できるようにという意図からであった。

暖房設備と換気設備によって、たえず居心地の良い空気が確保された。照明は、全ての展示空間が様の穏やかな光に照らされるように、掛けられた絵画が鏡となって鑑賞しにくくなるのを避けて、設置されている〔Ebenda: 72〕。

パールとヘヴェシというふたりの分離派支持者であったジャーナリストをのぞいては、分離派館の外観に対して否定的な批評が多かったのであるが、内部に関しては、当時の批評は例外なくポジティブであるという。

1. 2. 2. 第一回展覧会の内装

ウィーン分離派の第一回の展覧会は、分離派館の完成する以前に、パルクリング 12 番地の造園協会において行われた。期間は 1898 年 3 月 26 日から 6 月 15 日であった。

展示作品は目の高さに、空間ごとのテーマにそって掛けられた。背景の壁には、くすんだ白と黒っぽい赤、そして緑の麻素材が用いられた。それは、どの作品にもよく調和する色として入念に選ばぬかれたものであって、ひかえめで、決して鑑賞者の気を作品からそらすことはなかった。装飾は、おぼろな金色の花のタイルのみであった〔Hevesi 1906: 38〕。

分離派誕生以前、ウィーンでは「芸術家会館」という芸術家グループが幅を利かせていた。このことについては、後に詳しく述べるのだが、ヘルマン・パールは、1896 年 12 月、こんな文章でその芸術家会館グループをこきおろしていた。

芸術家会館はまさしくマーケットホールカザザーホールだ！ディーラーがそこで商品を並べているだけのことだ！・・・(中略) そろそろ何人かの芸術仲間であとまって、どこか、街中に二、三の 明るいホールを借りて、そこで小さな親密な展示会をやってウィーン市民に見せてやれないものか、こんなことはヨーロッパの芸術界ではもう起こっていることなんだが。〔Bahr 1900: 2〕

私は先に、第一回分離派展示会においては、「展示作品（絵画）は目の高さに、そして各々のグループに分けて、掛けられた」と書いた。これは、芸術家会館の伝統に沿ったやり方とは「対照的な」〔Latham 1981: 17〕やり方であったのだ。芸術家会館の展示会では、ホールの壁は上

から下まで作品で埋め尽くされ、まさしく「バザーホール」か「マーケットホール」の様相を呈していたのである。この一年三ヵ月後、パールの言う「親密な展示会」を、分離派が実現したのであった。

1. 3. 総合芸術作品の一部分としての建築

先に述べたように、分離派館においては、壁は展覧会によって移動できるようになっていた。つまり、分離派メンバーは、展覧会の準備を壁作りから始めたのである。展覧会の準備にいそむメンバーたちの写真がひとつ残されているが、そこには「しつくいも何も塗られていないむきだしの壁」が映し出されている〔西村 2001: 22〕。彼らは作品とともに空間を作った。総合芸術作品とはまさしくこのことである。第一回展覧会の壁は既存のものであったのだが、はじめから壁が作品の一部として意識されていたことは明白である。

分離派館展覧会の内部の背景の壁が作品を目立たせるべくひかえめな色であり、その上の装飾もまた、当時としてはずいぶんとひかえめであったことも、私は先に述べた。このことをふまえて再び外部の壁に目を向けてみれば、その壁の白さがやはり「ひかえめ」という概念に帰されることに気付かされるのである。外部の壁の白さもまた、内部へ展示する作品をあくまでも目立たせながらも、その作品へ調和するためのものだったのではないか。この建物は徹底して純粋に、展示作品のための単なる箱だったのであった。壁の白さとは、まさしく合目的性から生まれた白さといえる。ウィーン分離派にとっての作品づくりの一番の外枠とは、建築であったのだ。

2. 建築史の中の分離派館

2. 1. リング通り建設と分離派館建設

2. 1. 1. オルブリヒとオットー・ワグナー、それぞれの修業時代

分離派館を構想したヨーゼフ・マリア・オルブリヒは、1867年に当時のオーストリアのシュレージエン領の首都、今日のオバヴァであるトロツパウに生まれた。1882年、15歳よりウィーンの国立実業学校の建築科に四年間学んだ後は、故郷に戻って建設会社で働いたが、1890年再びウィーン的美術アカデミーで学び始める。当時のアカデミーの建築学科正教授は、ウィーンのリング通り建設に深く関わったカール・フォン・ハーゼナウアーであった。ゴットフリート・ゼンパーと共に仕上げた彼のブルク劇場⁷は88年にオープンしており、オルブリヒが再びウィーンに出てきた翌年91年には、これもゼンパーとの共作である彼の美術史美術館と自然史博物館が完成している。

⁷ ドクター・カール・ルエガーリング2番地。

オルブリヒはアカデミーにて優秀な成績を収め、93年、⁸ 彼の卒業制作が学内の展示会にて展示された。そのとき、その展示会にやってきたひとりの建築家がいた。「モデルネの総司令官」〔Waissenberger 1971: 17〕とか「モデルネのパイオニア」〔Spiel 1987: 63〕、「モデルネの創始者」〔Latham 1981: 12〕などと呼ばれるオットー・ワグナーである。この時彼はウィーン市総合整備計画の設計競技で一等になったばかりであり、ウィーン市の都市交通委員会とドナウ河改修事業委員会の芸術顧問に任命されて、たくさんの仕事をかかえ、助手を求めている。そこで、オルブリヒの作品がワグナーの目に留まった。オルブリヒは翌年、ワグナーのアトリエに入所した。

ワグナーは、1841年にウィーンに近いペンツィングに生まれる。1860年からベルリン王立アカデミーにおいてシンケルの助手ブッセの講義を受けた後、ウィーン美術アカデミーに入学する。そして、リング通りの重要な建築、オペラ座を設計したアウグスト・シカル・フォン・ジツカルツブルクとエドゥアルト・ファン・デア・ニュルスの元で学び、アカデミー卒業後は、ルートヴィヒ・フォン・フェルステル⁹の息子、ハインリヒ・フォン・フェルステルのアトリエで働いたのであった。

2. 1. 2. リング通り建設

リング通り建設とは、1857年に皇帝が旧市街外壁を取り壊して都市の拡張を命令したのを皮切りに、その旧市街壁を都市計画的に再利用するために、その旧市街壁の上に環状道路（Ringstrasse）がつくられたことをいう。58年にリング通り設計競技が行われたが、それは国際コンペであり、85もの多数の応募案があったらしい。ワグナーの師ハインリヒ・フェルステルの父親、ルートヴィヒ・フェルステルの案は一等になり、翌年彼はリング通り計画最終案を作成したである。

このように、ワグナーの師はみなリング通り建設に深く関わっていたのであり、歴史主義と呼ばれる、当時のヨーロッパを風靡した様式の巨匠たちであった。

1894年より、ワグナーはオルブリヒ他たくさんの有能な弟子たちとともに、¹⁰ 駅舎をはじ

⁸ この年、画家マックス・リーバーマンを中心にベルリン分離派結成。前年、画家フランツ・フォン・シュトゥックを中心にミュンヘン分離派結成。

⁹ ルートヴィヒ・フォン・フェルステルの、リング通り上の代表作とはいえば、ヴォティーフ教会ルーズベルト広場、ドクター・カール・ルエーガーリングのショットテンリングへの変わり目の近く）やウィーン大学校舎（ドクター・カール・ルエーガーリング1番地）。

¹⁰ ワグナー・シュレと呼ばれる。ワグナーは、わけでもオルブリヒと、のちに分離派メンバーとなったヨーゼフ・ホフマンをかわいがり、自分の娘とそれぞれ結婚させようとしたほどであったという。オルブリヒは40代始めという若さで死んだのだが、そのとき、ワグナーは追悼文に数々の賛辞の言葉を並べた。そ

めとする市営鉄道の諸建設にとりかかる。これは、先に述べた、ウィーン市都市交通委員会芸術顧問として受けた仕事であり、ワーグナーが得た最も難しい仕事のひとつであった。

たとえば、このように言われている、ワーグナーによるウィーン市営鉄道建設が分離派会館の「前史」[Weissenberger 1971: 17] であると。つまり、1898 年ごろ分離派会館構想中も、オルブリヒはワーグナー事務所でも働いており、それは市営鉄道建設の真っ最中であった。ヒーツィングのホーフ・パヴィリオンは 98 年、カール広場の駅舎の建設は 98 年から 99 年に完成している。オルブリヒがこれらの計画において、どの部分を請け負ったかは全く定かではない。しかし、分離派館とのディテールの類似を指摘する声は多い。それらの建設と平行して分離派館建設が行われたということを知る時、それらの作品どうしをむすぶ糸が見えてくるだろう。

2. 2. 機能主義の源流

2. 2. 1. 合目的性の思想

巨匠ワーグナーの最大の特徴とはなにか。それは、作品を、「目的 Zweck」に基づき、またその目的に沿った材料によって作ろうとしたことである。彼は、その主著『近代建築』において、「厳しい気候や人間、動物から身を護る場所を必要とし、求めたことが、確かに、家を建てることの最初の誘因であり、本来の目的であった」[Wagner 1979: 58 (樋口・佐久間 (訳) 1985: 53)] と述べ、「実用的でないものは、美しくありえない」[Ebenda: 44 (41)] と書いた。装飾的要素は機能の「下に」[Spiel 1987: 63f.] おかれたのである。

この彼のモットーは、ある出来事と深いかわりをもつ。その出来事とは、先に 2.1.1. に述べた、「1893 年ウィーン市総合整備計画の設計競技で一等になった」ということである。このときの応募案の図の中には、ある文句が飾り文字で入れられていた。それは、「芸術の唯一の神は必要である *Artis sola domina necessitas*」¹¹ という言葉であった。ワーグナーはこの言葉を掲げて一等になったのだ。この言葉こそが彼の出発点であった。この後彼は、市営鉄道の建設やドナウ河の水門など、後代表作とされる仕事の数々を得るのであるから。

こうした合目的性を重んじるワーグナーの考え方が弟子オルブリヒにしっかりと教え込まれ、深く根ざしていたのだということは、オルブリヒに関してよく言われることである。分離派館の建物がどのような合目的な姿をしているかということをはじめに述べたが、その合目的性はワーグナーから受け継がれたものだったのである。「室内の姿は住む人のあり様や機能に調和すべきである」とワーグナーは書く [Wagner 1979: 102f. (91)]。また、バールはワーグナーの 70 歳

れは「まったくの嫉妬心なしに書かれた」ものとヴァイセンベルガーは述べる [Weissenberger 1971: 18]。

¹¹ ワーグナー自身の著作『近代建築』にもこの言葉への言及がある [Wagner 1979: 58]。

の誕生日に、Otto Wagner というエッセイを贈り、そこで、「リング通り」と「ワーグナー」を対峙させて、前者は「横暴」、後者は「必要不可欠 Notwendigkeit」と書いた [Bahr 1962: 283]。

1.2.1.にあげた、98 年の分離派館へのパールの言葉、「ここでは全てがただ目的によって支配されている」という言葉は、オルブリヒの師、オットー・ワーグナーをも含めたその時代の新しい風潮への賛同の言葉でもあるのだ。

2. 2. 2. ワーグナーとゼンパー

先に、オルブリヒの建築の合目的性が、師オットー・ワーグナーから受け継いだものであることを指摘した。それでは、オットー・ワーグナーの合目的性の思想はどこから来たのか。

「芸術の唯一の神は必要である」という言葉、これは、じつは、その最後の創作期間において、リング通り沿いにもハーゼナウアーと共同で美術史美術館とブルグ劇場を設計した建築家、ゴットフリート・ゼンパーによるものであった。ゼンパーといえは、ドイツ語圏において「シッケルの後の世代でもっとも尊敬された建築家」¹² であった。ワーグナーは、応募案にゼンパーの言葉を付すことによって、先達ゼンパーを称揚したのである。¹³

ここに、分離派館を建てたオルブリヒから先代の巨匠への建築史上の縦のつながりが見出される。あれほどまでに批判を浴びた奇妙な分離派館が、建築史においては、なんの違和感もなくその場所に収まるのである。¹⁴ ワーグナーはこうも言った、「どの新しい様式も、新しい構造、新しい材料、新しい人間的な課題や見方が、既成の形の変更と改新を求めることによって、前の様式から徐々に成立したものである」[Wagner 1978: 31 〈30〉] と。

2. 2. 3. 同時代の建築家たち

それでは次に、同時代の建築の動静に目を転じてみよう。分離派館の「簡索性・合目的性」を建築史上において考察する時、オーストリアの枠を越えねばならない。

分離派館は、その箱のような簡素な形態において、同時代の他の建築家作品の影響をしばしば指摘される。まず言われるのは、アメリカのルイス・ヘンリー・サリヴァンの影響である

¹² *Macmillan Encyclopedia of Architects, Vol.4* 1982: 25.

¹³ ただし、ワーグナーは、ゼンパーのリング通り沿いの作品に関してはそれほど尊敬できない、ということも著書に書いている。Wagner 1978: 58f また、ヘヴェシもリング通り沿いのゼンパー建築を嘆いて「彼がもくろんだ〈実用美学 praktische Ästhetik〉は一度も実現していない」と書いた [Hevesi 1906: 64]。パールの「横暴」という言葉もこれらの並びにある。ところで、ゼンパーは、かの「総合芸術作品」の創始者であるリヒャルト・ワーグナーとは盟友であった。

¹⁴ 当時のウィーンの保守性をここに見ることができよう。ウィーンで分離派運動の始まった時期がけっして早くないこととあわせて、当時のウィーンの保守性を論じることもできそうである。

『Kapfinger / Krischanitz 1986: 40f.』。サリヴァンは、1896年に「形は機能に従う」という言葉を残して、機能主義の祖となった。1875年から1900年にかけて、建築史上初の一連の摩天楼を生んだシカゴ派のひとりであり、歴史主義から脱したデザインの形態を探索した。

また、英国の建築家チャールズ・フランシス・アンズリー・ヴォイジーの作風との類似〔Frampton 1980: 79〕も指摘されている。ヴォイジーは、「内部の機能的デザインがそのまま外部を決定するような」¹⁵ 建築によって知られる。ヘヴェシも分離派館を考察する際に、「非常に有力な近所づきあい」として、ヴォイジーとヴィクトル・オルタを挙げている〔Hevesi 1906: 68〕。

オルタは「ヨーロッパにおけるアール・ヌーヴォーの中心人物」¹⁶ であるが、その作品を年順に追えば、アール・ヌーヴォー様式に留まらず、ガラスや鉄などの素材を意欲的に用いた「モダンデザインへの過程」が、そのひとりの作家の中に確認できる〔越後島 1989: 20〕という建築家である。

また90年代初めに、オットー・ワグナーも、サリヴァンや、またベルギーのアンリ・ヴァン・ド・ヴェルデに影響されたのではないかという指摘もある〔Spiel 1987: 63〕。ヴァン・ド・ヴェルデは、「機能主義の美学の主唱者」であったが、同時に「装飾のない形を考える事はできない」¹⁷ と思案し、彼の作品を発展させた。

オーストリア建築史においては、機能主義者の代表であるアドルフ・ロースは、その著作においてはあらゆるゼツェッシオンの・ユーゲントシュティールの建築家をこきおろしたが、「唯一オットー・ワグナーにだけは敬意を払っていた」〔ユリウス・ボーゼナー1992: 17〕という。それが、「目的に沿った素材」を選ぶワグナーへの敬意であることはいままでもない。

『建築・建築家国際事典』の中には、分離派館の項目があり、「ヨーゼフ・マリア・オルブリヒの分離派館は、長い間初期モダニズムの主要作品のひとつとみなされている」と書かれている。主要作品のひとつである理由は、建築史家ケネス・フランプトンの定義によれば、「純潔な白い壁、ブロックのマッス、そして革新的なインテリア・デザイン（内装）」ということである。¹⁸

3. 分離派館誕生の理由

ここまで建築史上における「合目的性」概念の流れを概観したが、それだけで分離派館の合目的な性格の由来を十分に説明し尽くすことができたわけではない。以上の考察に加えて、分離

¹⁵ *Knaurs Lexikon der Modernen Architektur* 1963: 289.

¹⁶ *Ebenda*: 128

¹⁷ *Ebenda*: 284

¹⁸ *International Dictionary of Architects and Architecture*, Vol.2 1993: 122.

派の人々が求めていた、より具体的な合目的性にも光を当てる必要があるのである。そのため、ここからは、分離派形成と分離派館建設の関係について、年代を追って考察してゆく。

3. 1. 芸術家会館の実態

1861 年、ウィーンの芸術家グループ、『ウィーン造形芸術家組合（通称、芸術家会館）』が結成された。1865 年から 68 年にかけて、この芸術家グループの、「ネオギリシャ様式、ネオゴシック様式、または偽ルネサンス様式」[Spiel 1987: 60] の展示会のための建物が建設された。設計したのは、建築家アウグスト・ウェーバーであった。

この建物は芸術家会館と呼ばれる。この建物が建ったのち、「ウィーン造形芸術家組合」のことも「芸術家会館」と呼ばれるようになった。芸術家会館は、組合の展示会場としてのみではなく、演劇やコンサートのためにも使われていた。また、1870 年ごろからは、定期的な芸術家たちのパーティーの場であった。芸術家たちは、カーニバルや仮装舞踏会を頻繁にそこで開いたという。

Gschnasfest/-ball というオーストリア・ドイツ語がある。ウィーンの芸術家たちの「パーティー/舞踏会」を意味する言葉である。世紀転換期のウィーンの芸術家たちの描写にしばしば使われる。普仏戦争直後の泡沫会社氾濫時代の空前の好景気の中で、ウィーンの芸術家たちも浮かれていたのであった。「アミューズメントとマスカレードへの願望」[Pippal 2000: 165] に突き動かされていたのである。リング大通りは、そんな当時の独特の風潮の中で華やかに建設されたのだ。

他に、アウグスト・ウェーバーの建物としてはバルクリング 12 番地の造園協会がある。1863 年から 69 年にかけて展示会用として設計されたものだったが、後には舞踏会やパーティー会場としても使用されていた [Nebenhay 1969: 139]。当時の風潮のひとつのあらわれである。この建物は、分離派が第一回展覧会のために市に借りたものであった。

3. 2. 芸術家会館への反発

1893 年、芸術家会館においてひとつのスキャンダルが起こった。画家ヨーゼフ・エンゲルハルトが、『サクランボを摘む女』という作品を展示会に出品しようとしたのだが、芸術家会館の管理部によって展示を拒まれたのである。それは、その絵に描かれていた女性が裸であったことが原因であった。エンゲルハルトは、出品できるよう言葉を尽くして誠実に交渉したが、認められなかった。この事件はすぐさま、巷、とりわけ、当時の芸術家やインテリの集った Kaffeehäuser で [Dichand 1986: 8] 話題となった。

あきらかではないが、同様の事件は何度もあったと思われる。以降、エンゲルハルトに共感するものたちの不満はたまっていく一方であった。そんななか、1896 年 11 月 30 日、芸術家会館

で会長選挙が行われた。改革派の彫刻家エドゥント・ヘルマーが立候補したものの、結局は保守派のオイゲン・フェリックスが当選する。改革派の失望ははなはだしかった。エンゲルハルトの回想に拠れば、彼らはこの秋初めて、芸術批評家ベアタ・ツッカーカンドルのサロンにおいて、当時芸術家会館メンバーであった、グスタフ・クリムト、カール・モル、ヨーゼフ・エンゲルハルトの三人で、芸術家会館から脱退しようかと話し合ったのだという [Spiel 1987: 62]。

3. 3. 自分たちの展覧会場をもとめて

1896 年、芸術家会館内部で、画家グスタフ・クリムトを中心に新しいグループが結成されようとしていた。彼らはもはや、芸術家会館の管理部によって、自分たちの芸術的自由を制限される事にがまんしななかつたのである。この新しいグループ結成の目的は、自分たちの芸術を制限されることなく展覧する事であった。また、彼らは、展示のために設計された空間が、いつのまにやらダンスホールともなっている、そのような当時の風潮に我慢しななかつたのである。そこで彼らは、自分たちの展覧会場専用の、展覧会場でしかない建物を建設しようとしたのである。

1897 年 2 月、彼らは、当時の都市拡張改革の上役であった内務省に、芸術家会館とは別に自分たちの展覧会場用土地を提供してもらえないかと問い合わせる。内務省は応じて、リング通り沿いヴォルツァイレ角¹⁹ という一等地を提案してきた。

3. 4. 第一構想

展覧会用建物の建築家としては、グループ創立メンバーでもある若き建築家ヨーゼフ・マリア・オルブリヒが選ばれていた。彼は、早くも三月に第一構想を提出している。



図 2

第一構想にはいくつかのヴァリエーションがあるのだが、ここにそのひとつを示す。このスケッチは、オルブリヒの受けたバロック様式の教育をはっきりと示しているといわれる [Latham 1981: 20f; Borsi / Godoli 1985: 73]。

ついに自分たちの展覧会を開催するという期待をもって、4 月 3 日、クリムトとその同士たちは、新しいグループの公式な設立を行なった。

ここに、「オーストリア造形芸術結社—ウィーン分離派」が誕生した。

ゼツェッシオニストたちは、芸術家会館内部から出てまで分離しようという気は元々なかつた。彼らは単に展覧会場を求めただけなのであった。グループはまず、芸術家会館の内部で結成されたのであった。

¹⁹ 造園協会のすぐ近く。

ところが、彼らが別の展覧会場の問い合わせを内務省にしたことで、芸術家会館の管理部より警告があった。²⁰ 5月22日のことである。そこで、会議が催されたが、折り合いはつかなかった。自らの新しい展示場所を持ちたいという彼らの願いは明らかだ。クリムトと彼の同士たちは席を去り、5月24日、13人の会員がそろって芸術家会館を退会した。

分離派と芸術家会館の決裂の原因とは、まさしく、自らの作品を展覧するための空間がほしいという具体的な希求だった。しかも彼らが求めたものは、単なる展示空間のみではなく、建物全体でもあった。

3. 5. クリムトの構想



図3

1897年5月ごろ、オルブリヒならぬある人物によって、分離派館の構想スケッチが描かれた。その人物とは創設リーダー、グスタフ・クリムトなのである。スケッチは二枚残されている。一枚の日付は明らかである。それは、アルフレート・ローラーからクリムトへ宛てられた手紙の後ろに描かれていて、1897年5月4日という日付が入れている [Nebehay 1969: 165]。リーダー

であるクリムトがいかに自分たちの展覧会場を切実に求めていたかが、ここにあらわれる。

そのスケッチを見てみよう。当時のリング通りの華やかさと対比すれば、到ってシンプルな建物であり、装飾はいっさいないに等しいことがわかる。分離派館は自分たちの作品を展示するための場所でさえあればよい、というクリムトの気持ちがにじみ出ているように私は思う。

3. 6. 合目的性

オルブリヒの第一構想は、分離派メンバーたち、とりわけクリムトに、不評であった。その合目的性に関して疑念がもたれたのだ。クリムトは、その豪華な外観を合目的でないと判断したのである。クリムトの二枚のスケッチは、その際にオルブリヒに示されたものかもしれない。

総合芸術作品という概念は、彼らのことをいうときに欠かせないものであるが、クリムトのスケッチがグループ結成と同じ時期に残されている点、また、結成の原因が展覧会場の構想に起因していた点が、彼らが結成当時からすでにこの概念に向かっていたことを思わせる。分離派館は、あくまで、展覧会という目的だけのための空間でなければならなかった。時代もまた合目的性を求めている。ここに、分離派館自体の合目的性とその歴史的経緯における合目的性が交差したの

²⁰ 彼らが展覧会場を求めているということは、ルートヴィヒ・ヘヴェシがすでに3月27日の新聞に書いていた [Hevesi 1906: 1ff]。

である。

4. フリードリヒ通り 12 番地の分離派館

4. 1. カール教会と最終構想

9 月、オルブリヒは細部の構想を提出した。すると、今度は、様式をめぐって討議が起こった。軍事省から反対の声が来たのである。それは、リング通り沿いという第一等地に、このような異質な、周囲と相容れない建物を建設することへの考慮をうながしていた。そこで、10 月、副会長であったカール・モルが、別の場所をフリードリヒ通り 12 番地に提案した。リング大通り沿いではなければ、ということであろうか、その案は受け入れられた。

この新しい場所とはどのようなところだろう？ リング通りからは少しだけ離れている。その西南には、ウィーン市民の胃袋と呼ばれるナッシュマルクトが広がる。また、東南の方向はカール広場に面している。

オルブリヒは、この場所のための構想を発展させた。彼の新しい構想は、ドームであった。カール広場には、壮麗なウィーン・バロックの傑作、楕円形のドームを持つカール教会が建っているのであるが、この立地は、そんなカール教会と向かい合っていたのである。

カール教会は、1715 年から 39 年にかけてエルラッハ父が設計しその子が完成させた²¹ バロック教会である。ペスト流行の沈黙を感謝して、カール 6 世が守護聖人、聖カール・ボッロメウスに献堂した。この教会の最大の特徴は、楕円形のドームである。建設当時、ドームの楕円形はまだ新しかったらしく、さんざんな討議を呼んだというのだけれども、今日ではウィーンを代表する建築であるのは誰しもがみとめるところだ。

オルブリヒは、分離派館を、広場をはさんで向かい合うカール教会との「鏡像」[Latham 1981: 25f] として構想した。前人の偉大な建築物への賛辞をこめて、また周囲との調和を求めてに違いない。ここに、ゼツェッシオニスト、オルブリヒの謙虚な姿勢を私はかいま見る。竹内次男も、分離派館の解説として、分離派館は、「ウィーン・バロックの精華の誇り高い伝統の中で読み解かれる」という言葉を添えている。²²

4. 2. フリードリヒ通り 12 番地周辺のワグナー作品

²¹ エルラッハ父子の代表作といえ、たとえば、他に王宮ミヒャエル棟がある。分離派館建設の数年後(1909-11)のアドルフ・ロースの問題作ミヒャエラーハウスに向かい合って建つ、ミヒャエル広場の壮麗なバロック建築である。ここにまた、カール教会と分離派館と同じ、バロックとモデルネという構造を見ることができよう。

²² [西村 2001: 100]。他にドームとの関係に着目したものとしては [Godoli 1981: 231]。

この新しい場所をナッシュマルクトの方向に向かって進んでいくと、1898 年、分離派館の完成と同じ年に、オットー・ワグナーによって設計されたリンケヴィーンツァイレの集合住宅²³がある。その表面に施された華やかな装飾は、オットー・ワグナーの分離派への「賛意の表明」

〔Frampton 1980: 79〕であるとも言われる。ゴドーリは、「ワグナーですらが、(・・・中略)彼のアトリエで働いていた若い仲間の影響を免れ得なかった」〔Godoli 1981: 240〕と言う。

カール広場といえば、同じくワグナーによる駅舎も忘れてはならない。1894 年から 97 年という分離派館完成の直前にこの駅舎は建てられた。その装飾的な細部はオルブリヒの手になると推測されている。

こんな言い方がある。「ウィーンの分離派主義はワグナーなしでは考えられない、反対に、ワグナーは分離派主義なしでは考えられない」〔Waissenberger 1971: 16〕。また、「ワグナーは新古典主義の端正な形態感覚を崩すことなく、それを単純化しながら、伝統的装飾の代わりにアール・ヌーヴォー様式を採用することによって生涯の転機を掴んだ」〔西澤 1985: 116〕と西澤信彌はワグナーを説明する。その意味するところは、— ワグナーは元々、従来の新古典主義様式でものを作る才能しか持ち合わせていなかったのだが、その表面に分離派的装飾を少し加えることによってパイオニアたりえた、その装飾とは、分離派メンバーであった弟子たちによるものであった — ということでもあろうか。アドルフ・ロースの賛辞に副った別の見方をすれば、装飾を道具として使うという、ワグナーの装飾への距離感が称えられているのである。

ワグナーの思想とオルブリヒの装飾が分離派館を生んだとも言える。

4. 3. 簡素な分離派館の完成



図 4

1898 年 3 月、ドームを持った第二構想が提出され、早くも 6 日、このプランは受け入れられた。

これが第二構想である。第一構想と比較してみよう。第一構想では、窓のない正面ファサードの壁は一面絵に覆われていた。ところが、この最終構想では、すでに壁は真っ白である。クリムトが、最初の構想の豪奢を回避したためである。建物の表面には、入念に考慮された装飾が残った。

ケネス・フランプトンは、上に述べてきたような経緯を残酷的なまでにすっきりとまとめてこう述べている、「それ（オルブリヒの分離派館）は明らかにクリムトのスケッチにならったものであった」〔Frampton 1981: 79〕、と。また、

²³ リンケヴィーンツァイレ 38、40 番地。

ヴァイセンベルガーはこう表現する、「サリヴァンやタウンゼント²⁴ からの影響もあるが、忘れてはいけないのは、オットー・ワグナーとグスタフ・クリムトからの影響だ」[Weissenberger 1971: 20]。

3月26日からは、分離派館の建設を待ちきれないかの様に、第一回展覧会²⁵ が行われた。4月28日には定礎式が行われ、ほぼ六ヶ月後11月12日、第二回²⁶ 分離派展示会のため、この建物は一般に公開されたのである。²⁷

5. むすび

機能主義へとつながっていく合目的性を追及する建築史の流れ、総合芸術作品という概念に沿った、自分たちの展覧会をしたいという合目的な分離派の願い、このふたつの流れが交差したところに分離派館が誕生した。

分離派、あるいはウィーンの世紀転換期について書かれたものを読むと、分離派館についてたくさんのページが書かれている。そこで、分離派館がヨーゼフ・マリア・オルブリヒという若き建築家によって建てられたものであり、彼の実現した建築作品の処女作であって代表作のひとつである事を知る。また、いかなるアール・ヌーヴォー建築の本にも分離派館は載っているだろう。いうまでもなく、分離派館は、ウィーンのアール・ヌーヴォー建築の代表なのである。

そのくせ、オルブリヒについて書かれたものを読んでいると、分離派館についての考察は意外に少ない。のちの作品の分析のほうに比重がおかれることが多い。そのわけは、彼の才能が装飾的部分に認められているということなのである。²⁸ 装飾を回避された分離派館にオルブリヒ本来の姿を見つけることはむづかしい。装飾的部分に着目するとしても、オルブリヒ自身の構想は少ない。カール教会へのオマージュであるドームをのぞいては、コロ・モーザーやオスマール・シンコヴィッツが構想したものが中心を占める。

分離派を通して分離派館について考察すると、オルブリヒを離れてしまう。オルブリヒを通し

²⁴ チャールズ・ハリソン・タウンゼントもまた、同時代のイギリスの建築家である。

²⁵ 第一回展覧会は、オルブリヒは内装を受けもった。この仕事は彼が自分の名前前で受け持った初めての注文であった。

²⁶ この展覧会は大成で、56802人の客を動員した。410展示された作品のうち218の作品が売れたという。政府はそのうち十点を購入した。

²⁷ 建設コストは6万グルデン [Hevesi 1906: 64] であったらしい。ヴィトゲンシュタイン家とマウトナー家が寄付をした。6万グルデンが正確にどれほどの額なのか、今となっては知る由もないが、第一回展覧会がなされた造園協会の賃貸料は4万グルデンだったそうだと [Boubnova 1988: 92]。破格に安い値段であったことは間違いない。コストまでがまた非装飾的・合理的だったのであった。

²⁸ 残念ながら、本稿では分離派館以後のオルブリヒの作品に触れて、その装飾性を比較分析することはできていない。

て分離派館について考察すると、オットー・ワグナーや建築の先人たち、あるいは同時代の動きに隠蔽されて、分離派館におけるオルブリヒが見えなくなりそうになる。分離派館は、建築家オルブリヒが、自己を殺して、まことに「謙虚に」つくり上げたものであると感じる。

分離派館は、合目的性とオルブリヒの装飾主義のあやうい均衡の上に建っている。

〈主要文献一覧〉

Bahr, Hermann 1900: *Secession*, Wien

Bahr, Hermann 1962: *Essays von Hermann Bahr*, Wien.

Hevesi, Ludwig 1906: *Acht Jahre Secession*, Wien.

Hevesi, Ludwig 1903: *Oesterreichische Kunst im 19. Jahrhundert*, Leipzig.

Wagner, Otto 1979: *Die Baukunst unserer Zeit*. (Nachdruck der IV Auflage, Wien 1914), Wien. 邦訳：『近代建築』（樋口清／佐久間博）中央公論美術出版 1985 年

Aichelburg, Wladimir 1986: *Das Wiener Künstlerhaus 1861-1986*, Wien.

Borsi, Franco / Godoli, Ezio 1985: *Wiener Bauten der Jahrhundertwende. Die Architektur der habsburgischen Metropole zwischen Historismus und Moderne*, Stuttgart.

Bossaglia, Rossana 1985: *Die Secession*. In: *Wien um 1900. Kunst und Kultur*, Wien / München.

Boubnova, Jaroslava [et al.] 1989: *Wiener Secession 1898-1989. Das Jahrhundert der künstlerischen Freiheit*, München / New York.

Dichand, Hans 1986: *Die Künstler der klassischen Moderne in Österreich*, Wien.

Forsthuber, Sabine 1991: *Moderne Raumkunst Wiener Ausstellungsbauten von 1898 bis 1914*, Wien.

Frampton, Kenneth 1980: *Modern Architecture. A Critical History*, New York. 邦訳：『現代建築史』（中村敏男）青土社 2003 年

Geretsegger, Heinz / Peintner, Max 1983: *Otto Wagner 1841-1918 Unbegrenzte Grossstadt : Beginn der modernen Architektur*, Salzburg. 邦訳：『オットー・ワグナー』（伊藤哲夫／衛藤信一）鹿島出版会 1985 年

Godoli, Ezio 1982: *An die Grenzen einer Sprache: Wagner, Olbrich und Hoffmann*. In: Russell, Frank (Hrsg.): *Architektur des Jugendstils. Die Überwindung des Historismus in Europa und Nordamerika*, Stuttgart.

International Dictionary of Architects and Architecture 1993, Detroit / London / Washington DC.

- Kapfinger, Otto / Krischanitz, Adolf 1986: *Die Wiener Secession. Das Haus: Entstehung, Geschichte, Erneuerung*, Wien.
- Knaus Lexikon der Modernen Architektur 1963, München. 邦訳:『現代建築事典』(浜口隆一/神代雄一郎 監修) 鹿島出版会 1972 年
- Krimmel, Bernd / Michalis, Sabine 1983: *Joseph Maria Olbrich 1867-1908*, Darmstadt.
- Lampugnani, Vittorio Magnago 1980: *Architektur und Städtebau des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart.
邦訳:『現代建築の潮流』(川向正人) 鹿島出版会 1987 年
- Latham, Ian 1981: *Joseph Maria Olbrich*, Stuttgart.
- Macmillan Encyclopedia of Architects 1982, New York.
- Nebehay, Christian M. 1969: *Gustav Klimt. Dokumentation*, Wien.
- Pippal, Martina 2000: *Kleine Kunstgeschichte Wiens*, München.
- Spiel, Hilde 1987: *Glanz und Untergang. Wien 1866-1938*, Wien.
- Wagner-Rieger, Renate 1969: *Die Wiener Ringstrasse. Bild einer Epoche. Die Erweiterung der Inneren Stadt Wien unter Kaiser Franz Joseph*, Graz.
- Waissenberger, Robert 1971: *Die Wiener Secession*, Wien / München.
- 越後島研一『世紀末の中の近代: オットー・ワグナーの作品と手法』丸善 1989 年
- 川向正人『ウィーンの都市と建築 様式の回廊を巡る』丸善 1990 年
- 西澤信彌「アール・ヌーヴォー建築」: 阿部公正『世界の建築8 近代・現代』学習研究社 1983 年所収
- 西村勇晴「ウィーン分離派と複数の分離派」:『ウィーン分離派 1898-1918』東京新聞 2001 年所収
- ユリウス・ボーゼナー『近代建築への招待』青土社 1992 年

〈図版〉

- 図 1: Kapfinger / Krischanitz 1986: 27
- 図 2: Ebenda.47
- 図 3: Nebehay 1969: 167
- 図 4: Kapfinger / Krischanitz 1986: 55

Das Wiener Secessionsgebäude und Joseph Maria Olbrich — Auf der Suche nach einem zweckmäßigen Ausstellungsgebäude —

ASAI Maho

Die Wiener Secession-Gruppe, die um 1900 tätig war, zeichnet sich nicht nur durch die radikalen Werke der einzelnen Mitglieder aus, sondern auch durch ihre Raumpläne für Ausstellungen. Diese zielten auf den Begriff „Gesamtkunstwerk“ ab. In diesem Sinne baute der Architekt Joseph Maria Olbrich für die Gruppe eigens ein Ausstellungsgebäude. Folglich wurde dieses Haus zweckmäßig für die Ausstellungen eingerichtet.

Woher kommt das Konzept der Zweckmäßigkeit? Der Gedanke „Zweckmäßigkeit“ stammt vom Architekten Otto Wagner, und dieser hat ihn von Gottfried Semper übernommen. Wenn man diese Periode vom Standpunkt der Architekturgeschichte aus betrachtet, kann man feststellen, dass in diese Zeit der Anfang des Funktionalismus fällt. Olbrich ist ein Architekt, der in dieser Zeit lebte und sie durch seine Bauwerke geprägt hat.

Mit dem Bau des Secessionsgebäudes verfolgte die Gruppe das Ziel, eigene Ausstellungen auszuführen. Die Tatsache, dass wirklich nur eigene Ausstellungen gezeigt werden sollten, zeigt sich in den Entwurfsskizzen von Gustav Klimt, die schon gleich nach der Bildung der Gruppe entstanden. An diesem Ziel orientierte sich Olbrich in der Zweckmäßigkeit des Secessionsgebäudes.

Die Interessen der Secession entsprachen zu diesem Zeitpunkt der damaligen Architekturgeschichte. Im Bau des Secessionsgebäudes treffen sich die Interessen der Secessions-Gruppe und die Architekturgeschichte in ihrem gemeinsamen Bedürfnis nach Zweckmäßigkeit.

Vom Stil des Architekten flossen vor allem seine Fähigkeiten im Bereich der Ornamentik in das Wiener Secessionsgebäude ein.