

モダン・ムーブメントのなかで構成された「装飾批判者アドルフ・ロース」の虚像

— 20世紀美術雑誌に現れる複数の同時代性をめぐって —

建築史・建築論研究室 中西 勇登

序章

0-1 研究背景

アドルフ・ロース (Adolf Loos, 1870-1933) はウィーンやパリを主な活動拠点としていた建築家である。ロースは論考「装飾と犯罪」¹によって、当時「応用芸術」と称して建築や実用品に装飾を施していたウィーン分離派などの応用芸術家を批判した。この論考がドイツ、パリのいくつかの雑誌を経由し、1920年にル・コルビュジエ (Le Corbusier, 1887-1965) らの雑誌『レスプリ・ヌーヴォー (L'esprit Nouveau [新しき精神])』に掲載されたことで、ロースは「装飾批判者」の代名詞として多くのモダニストに知られることとなる。しかしこのプロセスは同時に、ロースの装飾批判の裏にあった職人賛美や古典主義、伝統主義的な主張を捨象することになった。結果、モダニストたちはロースの本意とは異なる「虚像」を“構成”²し、近代建築の思想と共に伝播させたのである。そのため、モダン・ムーブメント終焉以降の1980年代から活発化したロース研究は、捨象された側面の発掘を通じた、ロースの「実像」の解明が主流となっている。

例えば、ブルクハルト・ルクシュシオ (Burkhardt Rukschcio, 1941-) とローランド・シャッヘル (Roland Schachel, 1939-2000) による『アドルフ・ロースの生涯と作品 (Adolf Loos leben und werk)』(1982)は、資料分析によって活動や交友、作品に関する事実を網羅的に明らかにするものであり、ロースが直接語ることの少なかった、パリでの活動や施主でもあったトリスタン・ツァラ (Tristan Tzara, 1896-1963) 含む、ダダとの関係にも触れている。同様に、国内のロース研究も虚像の構成によって捨象された主張の解明から始まっている。その最初期に長尾重武 (1944-) は「ADOLF LOOS 研究 (1. ADOLF LOOS の空間イメージ)」(1971)で「彼が十分に理解されてるとはいいがたい」⁴と述べ、ロースの建築作品の古典主義的側面が見逃されてきたことを指摘する。そして、2009年に加藤淳と中谷礼仁研究室が共同でロースの全論考邦訳ゼミを開始して以降、ロースの論考の邦訳が増え、言説研究や、言説と作品の関係を論じる研究など、建築史・建築論的な観点でのロース研究が活発化している。

以上の研究群は、ロースの虚像を相対化し、実像に迫ろうとするものである。これらを「実像研究」と呼べば、それはロースを主体 (主語) とし、彼が何を考え、語り、行ったかを丹念に復元するものだ。その背景文脈としてウィーンをはじめ、彼が活躍した都市や人的ネットワークの解明も進んできた。対して本研究は、応用芸術の運動から第一次世界大戦を挟んで、インターナショナル・スタイルへと進むモダン・ムーブメントの担い手たちを主体 (主語) とし、彼らがロース像をどのように「構成」していったかに迫る。実像の解明が進んだ今日、もう一度「モダン」においてロースがどのような存在だったのかを問い直す必要があるのではないだろうか。

0-2 研究目的

本研究の目的は、「人々が」ロースをどのように構成したのか」

という視点から、モダン・ムーブメントのなかで構成された「装飾批判者アドルフ・ロースの虚像」と「虚像を構成した同時代性」を明らかにすることである。ここでいう「人々」とは、特定の歴史家や建築家だけを指すのではなく、ある主義主張を共有しその文脈でロースを援用した集団である。彼らを歴史の主体 (主語) とすることで、モダン・ムーブメントのメインストリームにロースの思想を回収することなく、ロースとモダンの関係を論じていく。

0-3 研究方法

本研究を通して、モダン・ムーブメント最盛期である20世紀初頭の美術雑誌や近代建築史論を資料とし、ロースがまだウィーンの一建築家であった頃の「応用芸術家たちが構成したロース像」と、パリで「装飾と犯罪」がヒットし、近代建築の先駆者となった頃の「モダニストたちが構成したロース像」の二つのロース像を復元する。

第1章では、ロースの主張を整理し、以降の章で取り出すロース像を分析する上での基準となる「実像」を明確にする。第2章と第4章では、ロースがまだ「応用芸術家と敵対するウィーンの一建築家」であった1900年から1910年代前半 (第2章)、その後「装飾批判を行った近代建築の先駆者」として、国際的な存在となる1920年から1930年代 (第4章) のふたつの時代区分を設定し、それぞれの時代で構成されたロース像の抽出・分析を通して「虚像」を明らかにする。そして第3章と第5章で、それぞれの虚像を構成した同時代的な背景を解明し、結章で研究の総括を述べる。

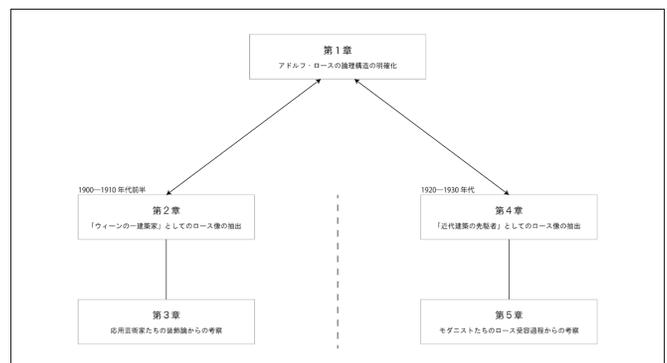


図1 本論の構成

第1章 アドルフ・ロースの論理構造

本章では、ロースの作品集に収録されている、ロースの主張を整理した論考「原則的なこと (GRUNDSÄTZLICHES von Adolf Loos)」とロースの論考から、ロースの論理を整理し、その主張の根幹となる〈原則〉を取り出す。

1-1 「装飾」について

ロースは装飾を批判したことで知られているが、それはロースが装飾を「非近代人のもの」と考えたからである。そこに過剰な装飾はダメで、シンプルな装飾であれば良いといった優劣の差はない。パプア人は顔やものに入れ墨を施すが、「たとえそれがミケランジェ

口その人に由来するもの⁶としても、文明化された人間は、入れ墨がない方が美しいと考えるはずだとロースは言う。すべての装飾を棄て去り、実用品から装飾を取り除くことこそ、ロースにとっての文化の進化なのであった（＝装飾についての〈原則〉）。

1-2 「実用品と芸術」について

応用芸術家たちは絵画や彫刻等の「純粋芸術」に対して、実用品に装飾を施し、フォルムを歪めたものを「応用芸術」と呼び、多くの作品を生み出した。しかし、ロースは「目的というものに仕えるすべてのものは、芸術の王国から追放されてしかるべきである⁷」と、実用品と芸術の混同である応用芸術を認めない（＝実用品と芸術についての〈原則〉）。なぜならば、近代人にとって芸術とは神聖で尊ぶべきものであり、日常的な実用品に身売りさせ消費することは、芸術への冒涇に他ならないからだ。建築を含め、目的に仕えるものには芸術のような革新性は必要なく、それらは既にそれらをつくりだす職人の手によって十分に洗練された、近代的なものであるとロースは考えるのである。

1-3 「材料」と「被覆」について

近代人に装飾の廃棄を訴えたロースが尊重したのは、材料（マテリアル）であり、そのフォルム表現である。装飾と同様に、ロースは模造（イミテーション）を批判する。ロースが批判したイミテーションとは、「あるマテリアルを別のマテリアルであるかのように偽る（例えば、漆喰にわざと目地をつくり石造であるかのように見せる）こと」である。それは、専門的に優れた実用品をつくりだす職人の誇りを傷つけ、モラルや仕事の質を低下させるとロースは考える。マテリアルにはそれぞれその特性と加工方法に由来する固有のフォルム表現があり、イミテーションによって偽りのフォルムをまとうことは許されないのである（＝材料についての〈原則〉）。

マテリアルは、そのフォルム表現に基づいて正しく使われなければならない。ロースは建築の起源から、建築におけるイミテーションを指摘する。建築の起源とは「覆いによって快適な環境をつくること」であり、建築の第一要素は、快適な環境をつくりだす被覆（構造は被覆を成立させる二次的なもの）なのだという（＝被覆についての〈原則〉）。よって、「被覆された材を被覆によって偽ること（例えば、木材（被覆された材）に別の木を模した色（被覆）を塗る）こと」は、建築において許されざるイミテーションなのである。建築家は、被覆のマテリアルやフォルムの表現によって、住宅であれば住み心地よく、裁判所であれば潜在的な悪徳を威嚇するように、その空間にふさわしい効果を、空間に身を置くものに喚起させなければいけない。そして、そのために伝統的にそのような効果を与えてきた建築を参照するべきだとロースは言う。

1-4 「伝統」について

ロースは伝統（≠過去の様式）こそ、「それが何百年前のものであれ」、近代でも価値を持ち続ける「真実」だと考えていた。⁸マテリアルやそのフォルム表現、それらを尊重し実用品をつくりだす職人をロースが「近代的」と称したのは、それらが応用芸術家がつくりだした装飾やイミテーションのような、「うそ（虚飾）」よりも長く「私たち」と共にあり、社会意識や考え方、感じ方と内的に関係していたからである（＝伝統についての〈原則〉）。「フォルムを創造することは個人には不可能⁹」であり、それはある文化圏に生きる人々の、非意識的な共同作業の結果であるとロースは言う。そ

れゆえに、電話やタイプライターなど、「新しいもの」は必要に合わせて新しくつくればよいが、既にある建築や椅子、キャビネットなど「古いもの」のフォルムを勝手に変えてはならないと考えるのだ。そしてロースは、建築において何よりも参照すべき伝統の基点は、古代ギリシャ・ローマであるとする。この姿勢は、ロースハウス（1911）やシカゴ・トリビューン社計画案（1922）における、古典的モチーフであるオーダーの引用や、プランの対称性といったロースの建築作品の特徴として現れている。

1-5 小括

近代とは、支配体制や社会構造が変化し、人々がそれまでの規範を喪失した時代であり、その時前近代のような一義的な様式も失われた。そのなかで、ロースは第一に無価値となった装飾やイミテーションなどの「虚飾」を排し、第二に様式や装飾からむき出しになった実用品に、マテリアルや伝統という「真実」を見出したのだ。

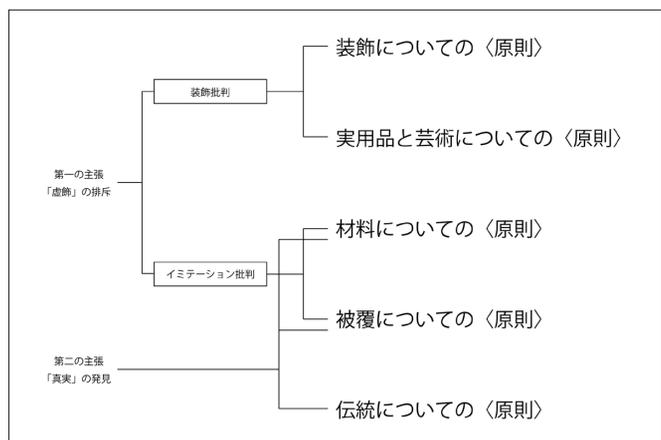


図2 ロースの主張の概観

第2章 応用芸術家とアドルフ・ロース

本章では、1890年から1944年にドイツのダルムシュタットで刊行された応用芸術の内装専門雑誌『インネン・デコラティオン (INNEN-DEKORATION [室内装飾])』から、ロースに関する言及を取り出し、「応用芸術家たちが構成したロース像」を明らかにする。

2-1 応用芸術について

応用芸術とは、ドイツ語で“Kunstgewerbe”と表される。これは、“Kunst（美術）”と“Gewerbe（工芸）”の二つの言葉からなる造語であり、絵画や彫刻などの芸術を工芸品に応用し、質の向上を目指すものであった。これらは、19世紀末のドイツ文化圏では、まずユーゲントシュティールとして展開する。その後、ドイツでは1907年にアンリ・ヴァン・デ・ヴェルデ (Henry van de Velde, 1863-1957) やヘルマン・ムテジウス (Adam Gottlieb Hermann Muthesius, 1861-1927) らが設立したドイツ工作連盟が芸術、手工芸、工業の協調による、工業製品の総合的な質的改革に向かう。オーストリアでも1903年にウィーン工房が、1912年にはオーストリア工作連盟が設立され、組織的な工芸改革が目指されたが、こちらは特に職人の手工芸に重きを置いたものであった。

2-2 雑誌『INNEN-DEKORATION』について

『インネン・デコラティオン』は編集者アレクサンダー・コッホ (Alexander Koch, 1890-1939) によってダルムシュタットで刊行さ

れた室内装飾の専門雑誌である。当時のダルムシュタットは、ユーゲントシュティールを中心地のひとつであり、コッホもダルムシュタット芸術家コロニー設立を推進するなど、ドイツの工芸改革に尽力した人物である。

『インネン・デコラティオン』は主に「記事」と「作品」の二種類のコンテンツを収録した。記事は芸術家や建築家、ジャーナリストなどの幅広い分野の人物が寄稿しており、その内容も作家紹介や展覧会のレビュー、論考など多岐にわたる。作品は1920年代前半までは、ドイツ文化圏の応用芸術家の作品が多く掲載され、1920年代後半からは、インターナショナル・スタイルの特徴を持つ作品が、ドイツ文化圏のみならずフランスやアメリカなど、早期にインターナショナル・スタイルを受容した国々から集められている。

2-3 『INNEN-DEKORATION』における“ADOLF LOOS”

『インネン・デコラティオン』でのロースへの言及は1901年から度々見られるが、1912年から1920年の間言及が止んでいる。これはロースが設計したロースハウス(1911)が巻き起こした、激しいスキャンダルと時期が符合する。そして、1920年に論考「装飾と犯罪」が『レスプリ・ヌーヴォー』へ掲載された翌年1921年から、ロースへの言及が再び現れ始める。このことから、『インネン・デコラティオン』におけるロースへの言及時期は、前期(-1911)と後期(1921-)の二期に分けられる。そしてこれは時期的にも、ロースが「応用芸術家と敵対するウィーンの一建築家」であった時期(=前期)と、1920年に雑誌『レスプリ・ヌーヴォー』に掲載され、「装飾批判を行った近代建築の先駆者」となる時期(=後期)にそれぞれ対応している。本章では特に前期のロース像を取り出すことが目的であるため、1901年から1911年の期間の記事に注目し、後期の記事は第4章で扱う。

ロースが応用芸術を全面的に批判していたのに対し、1901年から1911年の間に『インネン・デコラティオン』で見られるロースへの言及は、意外にも肯定的なものがほとんどである。応用芸術家たちが構成したロース像は、大きく分けて「応用芸術の教育者」と「応用芸術の敵対者」に分裂している。後者に関しては、第1章で分析したロースの〈原則〉を正確に汲み取ったロース像(実像)であり、「ウィーン的なところがほとんどない」と、ウィーンの応用芸術家とは全く別の存在として、ロースを認めるものだった。一方前者のロース像は、ロースの本意を歪めて構成した「虚像」である。

例えば、ポール・ステファン(Paul Stefan, 1879-1943)による1908年の記事では、マテリアルの特性や実用品の目的を無視した、一部の「無意味な」装飾を批判し、ウィーン工房の応用芸術家たちに、「高貴なシンプルさ」をもった装飾の道を示した存在としてロース像を構成している。¹¹ たしかに、ロースはマテリアルとそのフォルムの尊重(材料についての〈原則〉)から、マテリアルの特性や目的を無視し、フォルムを歪ませる装飾を批判していた。しかし、ロースにとってこれは装飾が生み出す害悪の一側面に過ぎず、「実用品と芸術の混同」や「実益の無さ」など、他の様々な点から「すべての装飾」を「非近代人のもの」と批判したのである。そこに「シンプルな装飾」を特権化する主張は存在しない。¹³

2-4 小括

本章では、応用芸術家たちがロースの主張を歪め、「応用芸術の教育者」という虚像を構成していることを明らかにした。そして、

実はロースも自身の設計が応用芸術家たちに「誤った道」を示してしまったことを述べており、本章の発見を裏付けている。¹⁴



図3 モダニストたちによるロースの主張の歪み

第3章 20世紀初頭における応用芸術家の装飾の問題

本章では、応用芸術家たちが「応用芸術の教育者」という肯定的なロース像(虚像)を構成するに至った同時代的な背景を、当時の応用芸術家たちの装飾論の展開から明らかにする。

3-1 もう一つの装飾批判—レイナー・バンハムの指摘より

『インネン・デコラティオン』でロースの装飾批判が好意的に解釈されていたように、20世紀初頭では装飾批判自体は先進的な主張ではなく、応用芸術家たちでさえ過剰な装飾に対して否定的な態度をとっていた。建築史家レイナー・バンハム(Peter Reyner Banham, 1922-1988)は、応用芸術家たちの装飾批判が、あくまで「余分な装飾」に対してのみ向けられたことを、ロースとの差異として指摘している。¹⁵ バンハムは、1912年のドイツ工作連盟年報に掲載された、カール・グロス(KARL GROSZ, 1869-1934)の論考「装飾について(DAS ORNAMENT)」の「いったい、SchmuckはそのままOrnamentでなければならないのか?」という一文に、当時の応用芸術家たちの装飾に対する態度が現れていると言う。“Schmuck”と“Ornament”はどちらも「装飾(英語だとDecorationあるいはOrnament)」を意味する語である。この一文から、グロスがSchmuckには肯定的だが、Ornamentには批判的であることがわかる。バンハムはSchmuckとOrnamentがそれぞれ、「正当な装飾」と「余分な装飾」に対応するものであった可能性を指摘するが、その境界は不明瞭で判別不可能だと結論付けている。バンハムのこの曖昧な議論を、次節ではより明瞭なものにしてみたい。

3-2 SchmuckとOrnament

Schmuckの語源は中高ドイツ語のsmi(加工する)であり、本来は「装飾」の中でも、ネックレスや指輪などの宝石や貴金属を指す。つまり、「加工によって装飾的な効果をもつ物質」のことである。一方、Ornamentの語源はラテン語のornare(飾る)であり、本来は「装飾」の中でも、物質的なモノではなく、模様や植物、動物の像(イマージュ)などメタ・フィジカルなものを指す。つまり、「二次的に付加される模様や像そのもの」のことなのだ。実際、『インネン・デコラティオン』のSchmuckとOrnamentも、この意味に従って使い分けられていた。例えば、ある「象嵌細工」を指示する場合、その

「物質的な細工」を指示する場合は Schmuck が、「細工に施されたパターン」を指示する場合は Ornament が使われているのだ。よって、グロースの一文が意味するのは、「加工によって装飾的な効果をもつモノ」は“二次的に付加される模様や像”無しにはありえないのだろうか？」ということである。

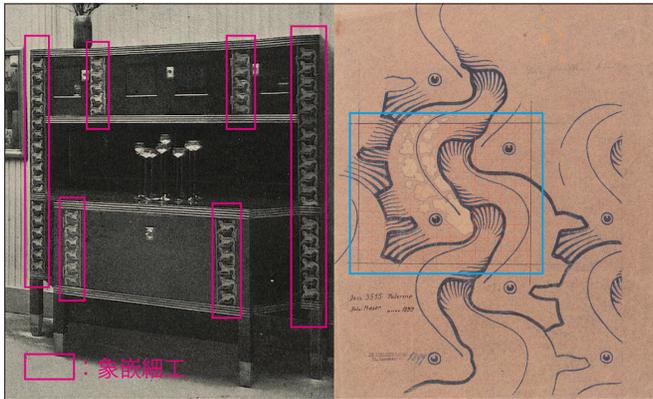


図4 象嵌細工とパターンの例 (左:『インネン・デコラティオン 1901年2月号』p35より)

しかし、1911年までの『インネン・デコラティオン』では、一部の過剰な Ornament に対する批判はあっても、グロースのように全ての Ornament を否定し、Schmuck のみを肯定しようとする様子は見られない。つまり、「1911年までの装飾批判」と「1912年からの装飾批判」も“また”別物なのだ。

3-3 1911年までの装飾批判：良い Ornament と悪い Ornament

本節では、1911年までの『インネン・デコラティオン』における装飾批判の内容を明らかにする。端的に言えば、1911年までの装飾批判は、「悪い Ornament」から「良い Ornament」への脱皮を目指したものである。19世紀末のユエグントシュティールの Ornament は、植物や動物などの像を付加する、具象的な Ornament (悪い Ornament) であった。これは、マテリアルの本質を無視し、作品の機能を損なわせるほどフォルムを著しく歪ませたのである。これに対し、応用芸術家たちが新たに“ふさわしい”と考えた Ornament は、作品のフォルムや機能の本質から見出される、抽象的な Ornament (良い Ornament) である。1907年の記事で、ヨーゼフ・オーガスト・ルクス (Joseph August Lux, 1871-1947) は、抽象的な Ornament とは「線や色のリズムカルな遊びを通して空間要素としての表面を強調し、構造的関係や部屋の雰囲気と共鳴させるもの」¹⁶ だと書いている。抽象的な Ornament は作品の機能やマテリアルの特性と対立することなく、むしろそれを強調するような線により、機能的でシンプルなフォルムの作品を実現するものであった。

3-4 1912年からの装飾批判：Ornament のない Schmuck

本節では1912年のドイツ工作連盟年報のグロースの論考から、その装飾批判の内容を明らかにする。同論考は、近代社会で価値が曖昧になった Ornament を一度捨て、「Ornament のない Schmuck」から装飾について再考しようとするものだった。ロースが装飾を「われわれの時代のものではない」と切り捨てたように、近代社会では統一的な様式として成立する Ornament はつくりだせないものとなっていた。1911年までの Ornament の浄化で、応用芸術家たちはシンプルで機能的なフォルムへの回帰を果たしていたが、ま

だ Ornament の付加を望む声も多く、再び過剰な Ornament がはびこる危険性が残っていたのだ。そこでグロースが提起したのは、Ornament がなくても美的なフォルムやマテリアル、加工技術によって生まれる Schmuck (Ornament のない Schmuck) の開拓だった。グロースは「私たちの装飾デザインの発展が不自然な飛躍をしない」ために、まず「Ornament のない Schmuck を開拓する必要がある」と言う。¹⁷ つまり、健全な装飾のために、“一旦” Ornament を無くすことを唱えたのである。

ただし、根底にある最終的な目標はやはり装飾の発展であり、それは従来の応用芸術の潮流に真っ向から反対する主張では無い。むしろ、1900年から1911年、そして1912年の一連の装飾批判は、より良い Ornament のための、段階的な浄化過程と考えられるのだ。

3-5 ロースの装飾批判との差異

1911年までの装飾批判がロースの装飾批判と、攻撃対象も肯定したものも全く異なることは既に [2-3] で示した。ロースは応用芸術家たちのように、シンプルで抽象的な Ornament を「良い Ornament」とすることはなく、これはロースの主張のうち、マテリアルとそのフォルムの尊重 (材料についての〈原則〉) に部分的な重なりを見出せるだけである。

一方、1912年からの装飾批判は、ロースの装飾批判と本意は異なるが、実は攻撃対象や肯定したものが近いことに注意すべきである。グロースは「Ornament のない Schmuck」の例として以下のものを挙げる。(これらは後の「ザッハリッヒカイト」を連想させる。)

建築：美しい構造体、形態、コーニス、ピラスターなどのマッサ家具：素材の充填

金属や陶磁器：技法の美意識

既にあるフォルムが伝統的だからこそ価値を持っている (「伝統についての〈原則〉) といった、伝統を重視する記述や、被覆に建築の本質を見出す視点 (「被覆についての〈原則〉) は無いが、これはロースが虚飾を排斥し価値を見出した、「真実」(マテリアルやそのフォルム表現、職人 (とその技法)) と重なり合う。実際、1929年に発表されたドイツ語版の「装飾と犯罪」には、“Ornament” は22回 (関連語を合わせると55回) 登場しているのに対し、“Schmuck” は一度も登場しない。ロースは Ornament を批判しても、Schmuck は批判しなかったのだ。このことは従来見逃されてきた。

3-6 小括

応用芸術家たちとロースの根本的な差異は、Ornament の価値が見失われた近代で、応用芸術家たちが「新しい Ornament とは何か」という問いに固執したのに対し、ロースは「すべての Ornament は近代に不要」と切り捨てたことだ。ロースと全く別の本意を抱きながら、応用芸術家たちは近代における Ornament の無用化の流れのなかで、自らの主張とロースの主張を同化し、「装飾批判者アドルフ・ロース」の虚像を構成したのである。また、肯定したもの (ロースが見出した「真実」/Ornament のない Schmuck) が重なっていたと考えれば、1912年はロースと応用芸術家たちが極めて近い地点に立った時点と見る事ができる。そして、ドイツ工作連盟や続くパウハウスが、構成主義や機能主義から、インターナショナル・スタイルに辿り着いたことを考えると、1912年は「伝統にとどまった側」と「新しいもの (近代建築) をつくりだした側」の一つの分岐点だったと考えられるのではないだろうか。

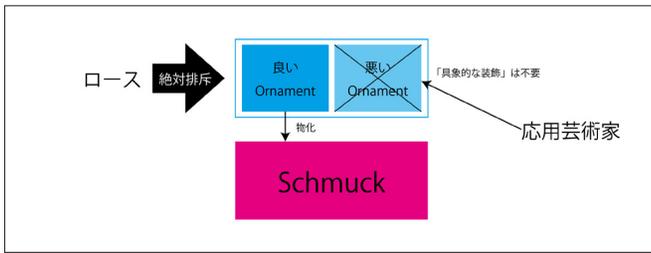


図5 「1911年までの装飾批判」と「ロースの装飾批判」概観図

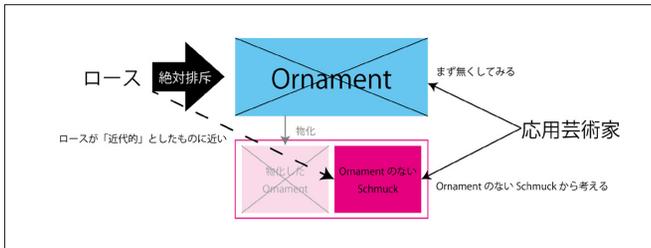


図6 「1912年からの装飾批判」と「ロースの装飾批判」概観図

第4章 モダニストとアドルフ・ロース

本章では、1936年に建築史家ニコラウス・ペヴスナー（Nikolaus Bernhard Leon Pevsner, 1902-1983）が編纂した近代建築史観である、『モダン・ムーブメントの先駆者（Pioneers of the Modern Movement）』¹⁸と1921年以降の『インネン・デコラティオン』の記事からロースに関する言及を取り出し、パリでロースの思想が受容されて以降の「モダニストたちが構成したロース像」を明らかにする。

4-1 ニコラウス・ペヴスナーが示すロース像

ペヴスナーは『モダン・ムーブメントの先駆者』で、ロースを「装飾を攻撃し、機械や技術者を賞讃した近代建築の先駆者」として構成するが、これはロースの主張を歪めた虚像である。ペヴスナー史観では、装飾を批判したロースが肯定したものが、「機械の美学」に回収されている。例えばペヴスナーは、ロースが「機械を賞讃し」「技術者（鉛管工）を賞讃した」とするが、ロースが賞讃したのは職人（特に伝統的なフォルムをつくり出す手工芸の職人）である。また、たしかにロースは鉛管工を賞讃する論考を1898年に発表しているが、そこで書いているのは「機械の美学」を理解した「新たな建築家像たる技術者」ではなく、近代社会で重要な「衛生管理のパイオニア」としての賞讃である。ロースにとって「技術者」は、「新しいもの」をつくり出す「職人の一形態」に過ぎない。そして、ロースは「機械のような新しい建築」ではなく、伝統（「古いもの」）を参照した建築を目指した（伝統についての〈原則〉）のである。²³

4-2 1921年以降の『INNEN-DEKORATION』における“ADOLF LOOS”

1911年を最後に止んでいた、『インネン・デコラティオン』でのロースへの言及は1921年から再び現れ始める。この背景には、1920年11月に刊行された『レスプリ・ヌーヴォー』の第2号に、論考「装飾と犯罪」が掲載され、ロースがモダン・ムーブメントの最前線で存在感を強め始めたことが考えられる。『インネン・デコラティオン』は応用芸術雑誌であるが、1920年代後半以降の『インネン・デコラティオン』では、無装飾でキュービクな、インターナショナル・スタイルの特徴を持つ建築作品や、工業的なスチール製の家具が紹介されている。この二面性から、1921年以降の『イ

ンネン・デコラティオン』では、当時完成しつつあったモダン・デザインの思想を受容しながらも、無装飾であることに完全には賛同しきれていない様子が確認できる。そして、後者の文脈でロースは否定的に言及されており、1921年以降のロース像は「応用芸術の教育者」のロース像とは異なる、モダニストの側に立つ装飾批判者として構成されている。

1921年以降のほとんどの記事で、ペヴスナー史観と同様に「装飾的なものを批判し機械のような建築を招来させた存在」というロースの虚像が構成されている。例えば1937年の記事で、ロースの装飾批判以降、「少し前までなくてはならなかった装飾や白塗りの木目、大理石の石目にも敏感になって」しまい、人々は「自由な創意を機械の形に隠す」ようになったという記述が見られる。²⁴この記述が示すように、ロースが批判したとされる「装飾的なもの」の中には、ロースが本来賞讃したはずの、マテリアルやそのフォルムの表現（材料についての〈原則〉）までも含まれ、本来ロースが否定していないものにまで、装飾批判の範囲が広がっている。さらに、「被覆についての〈原則〉」や「伝統についての〈原則〉」からロースが導出した、「伝統を参照し被覆によって空間にふさわしい効果を喚起させる」という、装飾を廃棄した空間をマテリアルで仕立てる主張も見過ごされているのである。

4-3 小括

本章では、ペヴスナーの『モダン・ムーブメントの先駆者』と、1921年以降の『インネン・デコラティオン』を参照し、モダニストたちがロースの主張を歪め、「機械の美学につながる近代建築の先駆者」という虚像を構成していることを明らかにした。1930年代の『インネン・デコラティオン』で、モダニストたちはロースを「ル・コルビュジエやミース・ファン・デル・ローエ（Ludwig Mies van der Rohe, 1886-1969）と並ぶ近代建築の巨匠」²⁵と扱うのに対し、ロースの作品を「インターナショナル・スタイルよりもウィーン工房（応用芸術）の様式に近い」²⁶と評価している。モダニストたちによる虚像の構成は、「ロースその人」と「ロースの作品」への評価の分裂を引き起こしているのである。

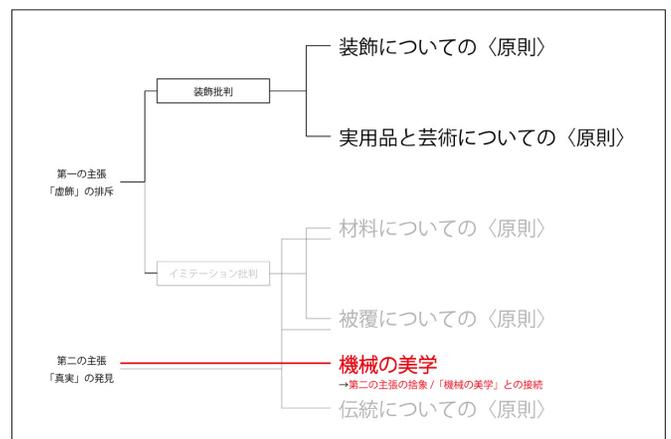


図7 モダニストたちによるロースの主張の歪み

第5章 近代建築史におけるミスリーディングと歴史編纂

本章では、モダニストたちが（ロースからすれば不本意な形で）「近代建築の先駆者」としてのロース像（虚像）を構成するに至った同

時代的な背景を、モダニストたちのロース受容から明らかにする。モダニストたちがロースを知った経緯は様々に考えられるが、本論が注目したのは、「装飾批判者アドルフ・ロース」を近代建築のプロバガンダに取り込み、人々に周知させた「ル・コルビュジエによるロースの援用」と「ペヴスナーによる歴史編纂」である。

5-1 「装飾批判者アドルフ・ロース」の伝播

ウィーンの一建築家であったロースの存在が、国際的に伝播するきっかけとなったのが、1910年代前半における雑誌『デア・シュトルム (Der Sturm [嵐])』でのロースの紹介であった。『デア・シュトルム』は表現主義の芸術家であるヘルヴァルト・ヴァルデン (Herwarth Walden, 1878-1941) によって、1910年から1932年までベルリンで刊行されていた雑誌である。ヴァルデンとの接近は論考の掲載以外でも、ロースの思想の伝播に大きな影響を与えており、論考「装飾と犯罪」の元となる1909年の講演会も、ヴァルデンが協賛したものだった。ヴァルデンは表現主義のみならず、未来派やキュビズムを含めた前衛芸術の推進者であり、『デア・シュトルム』でも積極的にそれらの作品や言説を掲載していた。その結果、ロースの存在も『デア・シュトルム』を通じて、前衛芸術に注目する国際的な層に受容されることとなり、ロースの存在はドイツ文化圏を超えフランスのパリにまで届いたのである。

次にロースに注目したのはパリの美術雑誌『レ・カイエ・ドジュールデュイ (Les cahiers d'aujourd'hui [現代手帖])』である。この雑誌では、1912年と1913年に「建築について」(再録)と「装飾と犯罪」(初出)の二編のロースの論考が掲載された。

これらはロースの数ある論考のうち、特に国際的な再録が多いものだった。また、ロース自身も翻訳や再録を要請していたことから、重要な声明だと考えていたことがわかる。「装飾と犯罪」は主にロースの「第一の主張」である「虚飾」の排斥(装飾についての〈原則〉、実用品と芸術についての〈原則〉)に関する内容であり、「建築について」は第一の主張に加え、「第二の主張」である「真実」の発見(材料についての〈原則〉、伝統についての〈原則〉)に関する内容も含み、「近代建築」に対するロースの回答を示すものだった。しかし、「装飾と犯罪」がより多く翻訳、再録されたのに対し、「建築について」は翻訳の要請や再録が却下されることもあり²⁷、モダニストたちは「装飾と犯罪」ほど重要視していなかったのである。

そして7年後の1920年、ル・コルビュジエやアメデー・オザンファン (Amédée Ozenfant, 1886-1966) が、大量生産された工業製品のフォルムを賞讃したピュリズムの雑誌『レスプリ・ヌーヴォー』の第2号に、ロースの論考「装飾と犯罪」が再録される。

5-2 ル・コルビュジエによるミスリーディング

『レスプリ・ヌーヴォー』への「装飾と犯罪」の再録は、ロースの国際的な周知に最も大きな影響を及ぼすものだった。つまり、モダニストの多くはピュリズムのフレームを通してロースを知ったのだ。同号のル・コルビュジエによるロースの紹介文では、「装飾と犯罪」に次いで、「建築について」や未発表の実作を「ロースからの要請に応じて掲載する」と書かれたが、結局それらは後号でも掲載されず、ロースの要請は却下されている。「建築について」やロースの実作品は、「第二の主張」を含む「ロースにとっての近代建築」を示すものだったといえるが、ル・コルビュジエらが必要としたのは「第一の主張」のみであり、「第二の主張」は捨象したのである。

そして、紹介文でル・コルビュジエは、ロースが「工業 (industrie) を賞讃した²⁹」と書いている。確かに、ロースは芸術と分離した工業の近代性を賞讃した。しかし、ロースが賞讃したのは「機械工業による大量生産」ではなく、「手工芸による職人仕事」である。『レスプリ・ヌーヴォー』での紹介によって、「装飾排斥後にロースが賞讃したもの」が、「職人」から「工業」という、雑誌の文脈からすると「機械の大量生産」とも受け取られかねない対象に逸らされているのだ。

また、ル・コルビュジエは1925年の自著『今日の装飾芸術』で、「実用品と芸術の分離」(実用品と芸術についての〈原則〉)など、装飾批判に関するロースの主張を、ロースに言及することなく、剽窃まがいに引用している。そしてその装飾批判によって、ロースが尊重していた「伝統」や「マテリアル」をも「(装飾の) 断末魔の痙攣の一つに過ぎない³⁰」と批判し、白色のリポラン塗料を唯一の正当な被覆とする、「住むための機械」としての建築を賞讃する。

このように、ル・コルビュジエは自身の「近代建築論」に「装飾批判者アドルフ・ロース」を登場させながら、その思想のうち「第一の主張」のみ巧妙に換骨奪胎することで、「機械の美学をもつ白い建築」を正当化させるミスリードを引き起こしているのである。

5-3 近代建築史家による歴史編纂

「モダン・ムーブメントのアドルフ・ロース」を考えるうえで、近代建築史家がどのようにロースを位置づけたのかも無視できない。特にペヴスナーの『モダン・ムーブメントの先駆者』は、いち早く「近代建築史」を確立し、「先駆者の一人」としてロースを登場させるものだった。ペヴスナーが提示した近代建築史観は、1851年のロンドン万博やアーツ・アンド・クラフツ運動から、1914年のドイツ工作連盟展までに、モダン・デザインの展開を見出すものである。パナヨティス・トゥルニキオティス (Panayotis Tournikiotis, 1955-) が、「前の時代と対立した近代建築運動の正当性を証明しようとする試み³¹」と呼ぶように、これは近代建築のプロバガンダと言えるものだった。

1960年にペヴスナーとは異なる近代建築史観を提示したバンハムは、ペヴスナーが自身の主張と矛盾する歴史的事象の無視や削除によって、モダン・ムーブメントが19世紀から合理主義や機能主義的思想によって、連続しているかのような“操作的な”歴史編纂を行ったと指摘する。これにより、ペヴスナー史観に不都合な「材料について」や「被覆について」、そして「伝統について」のロースの主張は捨象され、装飾批判の合理主義や機能主義的側面が強調されたロース像が、「近代建築史」の一部として構成されたのだ。

このことは、バンハムが提示した近代建築史観のロース像と比較することで、より鮮明となる。例えば、ペヴスナーがロースについて「機械や技術者を賞讃した」と書いたのに対し、バンハムは、「機械を個人の表現の手がかりとする未来派の感覚は、ロースには全くなかった³⁴」と書いている。さらに、ロースが「伝統論者」や「古典主義者」であり、「未来ではなく過去の方に目を向ける傾きがあった³⁵」と、ル・コルビュジエやバンハムが切り捨てたロースの伝統主義的な性格を捉えている。より決定的なのは、ロースが1910年に設計したシュタイナー邸に対する両者の見方である。ペヴスナーはシュタイナー邸の「裏ファサード」“のみ”取り出し、四角く白いマッスの構成と横長窓に近代建築の正当な形を見出している³⁶。対して、

バンハムは「建物全体」を取り出し、ペヴスナーが黙殺したヴォー
ルト屋根をもったファサードと、裏ファサードの古典主義的な対称
性に言及している³⁷のである。

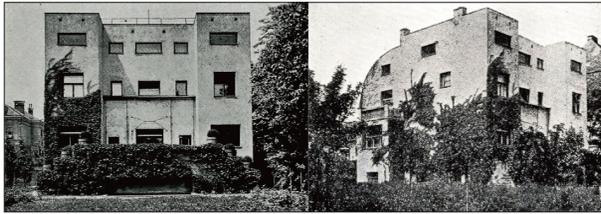


図8 シュタイナー邸 (1910) の「裏ファサード (左)」と「建物全体 (右)」³⁸

5-4 小括

ル・コルビュジエによる近代建築論の提唱やペヴスナーによる歴
史編纂は、「新しい時代の建築」を正当化する神話構築作業だった
といえる。その神話で、「装飾批判者アドルフ・ロース」は応用芸
術の装飾に訣別し、白い近代建築の到来を告げる象徴的な存在とし
て位置づけられた。そして、それを受容したモダニストたちが必要
としたのも、「機械の時代の建築を肯定する存在」というロースの
虚像であり、「建築について」をはじめとするロースの多くの論考
で、「ロースが本当は何を言っていたのか」は、重要ではなかった
のだ。その時、モダニストたちは「新しい時代」にそぐわないロ
ースの主張の多くを切り捨て、ロースが見出した「真実」を「機械の
美学」へと歪めたのである。

結章 モダン・ムーブメントとアドルフ・ロース

本研究では、モダン・ムーブメントのなかで応用芸術家やモダニ
ストらが構成したロースの虚像と、その虚像を構成するに至った同
時代性を明らかにした。応用芸術家たちは「応用芸術の教育者」と
してロースの虚像を構成したが、そこには近代という装飾（特に
Ornament）の価値が見失われた時代に、「いかに装飾の価値を保つか」
という「装飾の生存戦略」を模索した、応用芸術家たちの装飾論が
関係していた。一方、モダニストたちは「機械の美学につながる近
代建築の先駆者」としてロースの虚像を構成したが、そこには装飾
に依存した応用芸術を否定し、「機械の時代にふさわしい新しい建
築」を正当化しようとする、ル・コルビュジエやペヴスナーらによ
る「近代建築のプロパガンダ」の展開とその受容が関係していた。

応用芸術の根幹は工芸改革であったが、その恩恵の主体は産業革
命以降、国家の新たな経済的・文化的主体となった教養市民層であ
る。「自分たちの様式」を持たない彼らのために、労働者層と彼ら
を差異化するための、「新しい装飾」や質の高い実用品を生み出す
ことが、応用芸術家たちの社会的な命題であり、そのための職人
による手工芸、組織化された工房・工作連盟であったといえよう。対
して、第一次世界大戦以降のモダニストたちの社会的な命題は、労
働者層を含めた万民に向けた、一定の質を持つ製品の効率的な供給
であり、そのために機械による大量生産や規格化を賞讃する側面も
あったと考えられる。このように応用芸術家とモダニスト、思想も
社会的役割も相反する両者がそれぞれロースを援用したのは、ロ
ースがまさに「応用芸術 / モダン・デザイン」の狭間で孤絶した存在
だったからだと言える。

ロースの思想は、応用芸術とモダン・デザインの双方とも実際は

異なるが、部分的な重なりを見いだせるものであった。そしてロ
ース自身、どの運動体にも属さない独立した存在であったことから、
「装飾批判者アドルフ・ロース」の援用は、他の運動体の「イズム」
に自動的に接続されない、ある種のフレキシビリティを備えてい
たのだろう。加えて、ロースは自作品のメディア露出を嫌い、象徴
的な講演やテキストとは対照的に、思想の物証である実作品の情
報をほとんど公開しなかった。その結果が、モダン・デザインの思想
と結びついて構成された「ロースその人」と「ロースの作品」に対
する評価の乖離である。

援用のフレキシビリティや物証となる実作品の秘匿性、そしてそ
の論説の鋭さによって、モダン・ムーブメントのなかで「装飾批判
者アドルフ・ロース」は、「装飾」という近代の多くの人々が改善、
あるいは克服しなければならないと考えた問題に対し、彼らの主張
を補強する、象徴的な参照点として機能したのだ。

注

- 1) 初出は1909年の講演であり論考は講演原稿を基に1913年に執筆された。
- 2) 本論では、ある解釈に基づいて出来事が選択、構成されたものが歴史像であ
るとする立場（構成主義）をとる。この「構成」には、出来事や主張の意図
的な曲解や捨象の他、誤解や誤認など過失によるものも含む。
- 3) 本論における「モダン・ムーブメント」とは19世紀半ばのアーツ・アンド・
クラフツ運動以降から1970年代のポスト・モダニズムの登場以前を指す。
- 4) 長尾重武「ADOLF LOOS 研究 (I. ADOLF LOOS の空間イメージ)」(『日本建築
学会大会学術講演梗概集 昭和46年11月』(1971.11) p971-972)
- 5) Heinrich Kulka(ed.), *Adolf Loos: Das Werk des Architekten*, Wien, 1931
(本論で資料としたのは邦訳版であるハインリッヒ・クルカ 編『アドルフ・
ロース (Adolf Loos: Das Werk des Architekten)』(岩下眞好 左藤康則 訳,
泰流社, 1984.11) である。)
- 6) 前掲書 p22
- 7) 前掲書 p21
- 8) 前掲書 p22 (「」部分)。また同箇所では応用芸術の装飾やイミテーションを「同
時代のうそ」と指している。
- 9) 前掲書 p22
- 10) Wilhelm Schölermann, *DIE WIENER RICHTUNG IN DER INNENRAUM-
AUSSTATTUNG. -Ein Rückblick und Ausblick von Wilhelm Schölermann.*,
p38 (in: *INNEN-DEKORATION 1905 Januar-Heft.*, p33-40)
- 11) Paul Stefan, *ARCHITEKT WILHELM SCHMIDT.* (in: *INNEN-DEKORATION 1908
April-Heft.*, p140-143)
- 12) 同記事 p142
- 13) その他、W. Fredによる記事 (W. Fred, *DIE WIENER SEZESSION: VIII.
AUSSTELLUNG. (REFORMATORISCHE BESTREBUNGEN IM WÜRTEMBERG.)*
(in: *INNEN-DEKORATION 1901 Februar-Heft.*, p26-40)) で、1900年の第8回
ウィーン分離派展に出品された応用芸術家ヨーゼフ・ホフマン (Josef
Franz Maria Hoffmann, 1870-1956) の装飾が施されたシンプルなサロンボッ
クスに対し、「建築家アドルフ・ロースは、この箱が示すような方向で、す
でに2、3年前からウィーンで活動していた」(p31) と、ウィーンの応用芸
術家らに先んじてシンプルな応用芸術をつくりだす存在としてロースが紹介
されている。
- 14) 「建築家の誰もが私の考えをくみとって住居を設計するとしたら、こんなに

- 喜ばしいことはない。だがそうはしないであろう。ただ誤解をするだけに決まっている。私が設計した「カフェ・ムゼウム」を見て私を誤解したようにである。」(アドルフ・ロース「住居の見学会」, p112 (アドルフ・ロース『装飾と犯罪 建築・文化論集』(伊藤哲夫 訳, 筑摩書房, 2021.12) p106-112)
- 15) レイナー・バンハム『第一機械時代の理論とデザイン』(石原達二 訳, 鹿島出版会, 1976.1) p125
- 16) Joseph August Lux, *DIE ERNEUERUNG DER ORNAMENTIK*, p291 (in: *INNEN-DEKORATION 1907 September-Heft.*, p60-64)
- 17) KARL GROS, *DAS ORNAMENT*, p62 (in: *JAHRBUCH DES DEUTSCHENWERKBUNDES 1912 DEDURCHGEISTIGUNG DERDEUTSCHEN ARBEIT*, p60-64)
- 18) Nikolaus Pevsner, *Pioneers of the Modern Movement*, London, 1936 (1940年に改題され、『モダン・デザインの先駆者 (*Pioneers of the Modern Design*)』となっている。また、本論では邦訳版の『モダン・デザインの展開 モリスからグロピウスまで』(白石博三訳, みすず書房, 1956.6)を参照した。)
- 19) 本論では、機能主義、合理主義にもとづいたデザイン理念に賛同し、特に1920年代以降に完成したモダン・デザイン(鉄筋コンクリートによる無装飾でキュービックなフォルムの建築、スチール製の工業的な家具など)を称揚した人々のことを“モダニスト”と呼び扱う。
- 20) ニコラウス・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』(白石博三訳, みすず書房, 1956.6) p15
- 21) ニコラウス・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』(白石博三訳, みすず書房, 1956.6) p125
- 22) アドルフ・ロース「配管工」, p135 (アドルフ・ロース『アドルフ・ロース著作集1 虚空へ向けて 1897-1900』(加藤淳 訳, 鈴木了二 中谷礼仁 監修, アセテート, 2012.4) p139-138)。より正確には次のように書かれている。「言い換えれば、イギリスの水の消費量を超える民族が、イギリスの世界支配を引き継ぐことができるのだ。配管工は衛生管理のバイオニアである。配管工が国家第一の職人であり、今日支配的な文化の設営係なのである。」
- 23) 「本質的には過去の時代のレヴェルにとどまっている「新しさを職業とする人々」(これらはつねに最悪の装飾家である)が、ただ何か新しいものを作り出すために、機械のような建物を建てているあいだに、ロースは、ひとり静かに、人類にとってきわめて貴重な発見と啓発の作業に着手しながら、部屋に工夫をこらした家を作り出し、それを古典的な範例にしたがって熟成させていたのである。」(フランツ・グリュック「アドルフ・ロースの横顔」p13 (ハインリッヒ・クルカ 編『アドルフ・ロース』(岩下真好 左藤康則 訳, 泰流社, 1984.11) p10-13)
- 24) 筆者不明, *BEMERKUNGEN ÜBER DAS ELEMENT SCHMUCK*, p276-277 (in: *INNEN-DEKORATION 1937 August-Heft.*, p276-277)
- 25) Max Ermers, *DIE FÜNFTE TRIENNALE IN MAILAND*, p296 (in: *INNEN-DEKORATION 1933 September-Heft.*, p291-300)
- 26) Kuno Graf von Hardenberg, *INTERNATIONALE RAUMAUSSTELLUNG IN KÖLN*, p36 (in: *INNEN-DEKORATION 1932 Januar-Heft.*, p36-41)
- 27) 例えば、1920年には「装飾と犯罪」と共に『レスブリ・ヌーヴォー』での再録をル・コルビュジエに要請し、1924年にはイタリアの建築家ジュゼッペ・デ・フィネッティ (Giuseppe de Finetti, 1892-1952) にイタリア語に翻訳するように依頼していたが、どちらも反故にされている。
- 28) Adolphe Loos, *ORNAMENT ET CRIME*, p159 (in: *L'esprit Nouveau No. 2*, p159-168)
- 29) 同上
- 30) ル・コルビュジエ『今日の装飾芸術』(前川國男 訳, 鹿島出版会, 1966.11) p116 (() 内は筆者補足。)
- 31) Panayotis Tournikiotis, *The historiography of modern architecture*, The MIT Press, 1999.7, p21-22
- 32) Reyner Banham, *Theory and Design in the First Machine Age*, The Architectural Press, 1960
- 33) 邊見浩久「解題」p444 (マーク・ウィーグリー『白い壁デザイナー ドレス近代建築のファッション化』(坂牛卓 邊見浩久 岩下暢男 天内大樹 岸佑 呉鴻逸 訳, 鹿島出版会, 2021.10) p436-456)
- 34) レイナー・バンハム『第一機械時代の理論とデザイン』(石原達二 訳, 鹿島出版会, 1976.1) p134
- 35) 同上
- 36) 『モダン・デザインの展開 モリスからグロピウスまで』(白石博三訳, みすず書房, 1956.6) p126
- 37) レイナー・バンハム『第一機械時代の理論とデザイン』(石原達二 訳, 鹿島出版会, 1976.1) p134
- 38) 裏ファサード: ニコラウス・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』(白石博三訳, みすず書房, 1956.6) 図116より。建物全体: 『第一機械時代の理論とデザイン』(石原達二 訳, 鹿島出版会, 1976.1) p135 図32より。