

工芸美術館の建築デザイン

— イタリア・ルネサンス建築の受容と逸脱の過程 —

足立 純子

はじめに

19世紀後半における工芸美術館¹の興隆は、1852年に開館したイギリスのサウス・ケンジントン博物館に始まる。その後、このビルディング・タイプ（建物の種類）は大陸に伝播し、オーストリア＝ハンガリー、ドイツからなる中欧文化圏において最初の造形的完成を示した。そこへ通うことで人々が審美眼を養い、職人が技術を磨き、作品の展示を通じて各地の産業振興に貢献する、こうしたことが工芸美術館には期待されていた。工芸品とは、手仕事、機械生産を問わず、実用や、鑑賞を目的として、よいできばえにしようという意図の下で作られた製造品を指す²。

これまで美術館コレクションの成立については美術史の領域において、美術館制度や展示空間の機能、工学面での工夫については、博物館学や建築史学で研究が進められてきたが、工芸美術館の建築自体に関する考察はわずかである。ペヴスナーの『ビルディング・タイプの歴史』（1976）においてなされた言及は、概説的で深く掘り下げる性格のものではなかった³。ムントも東西ドイツの工芸美術館をリスト化した⁴が、造形について検討することは目的としていない⁴。このほかは、各工芸美術館で個別史が編まれたにすぎず、工芸美術館が造形面から考察されることは、ほとんどなかったように思われる。

近年、建築史の分野において、19世紀のドイツ・オーストリア地域での美術館・博物館（以下「ミュージアム」）の造形傾向が包括的に分析された⁵。そのなかで同地域の工芸美術館は、アルテ・ピナコテーク以来伝統となったネオ・ルネサンス様式のミュージアムの流れを汲むものとされた。さらに、採光の観点からガラス屋根付のホールを備えたミュージアムが1870年代以降誕生し、やがてその空間にモニュメント性が与えられるに至ったことが示された⁶。ルネサンス様式採用の背景については、当該論の主題からそれるということから残念ながら十分に掘り下げら

¹ 工芸という語は、Kunstgewerbe、Industrial Art、Applied Artなどの訳語である。表記について厳密を求めるなら「美術工芸博物館」が適切と思われるが、本稿では便宜的に「工芸美術館」を採用する。各館は正式名称を持つが、これを変更する館も多く煩雑さを避けるため、便宜的に都市名＋工芸美術館と表記する。

² Richards, Charles R., *Industrial Art and the Museum*, New York, 1927, p.v. 参照。

³ Pevsner, Nikolaus, *A History of Building Types*, Princeton, 1976, pp.131-132.

⁴ Mundt, Barbara, *Die deutschen Kunstgewerbemuseen im 19. Jahrhundert*, München, 1974.

⁵ 海老澤模奈人『19世紀ドイツ、オーストリアにおけるミュージアム建築の展開に関する研究：1870年以降の多様化を中心として』博士論文、東京大学、2003年。

⁶ 海老澤2003、37-42頁、37-42頁など参照。

れなかったが、この部分について美術史の方法論に基づくアプローチが有効と思われる。またオーストリア＝ハンガリー君主国のオーストリア以外の地域も考察対象とすることで、中欧における工芸美術館の建築デザインが包括的に理解されるであろう。

本稿は、19世紀後半の工芸美術館について、その端緒であるサウス・ケンジントン博物館のデザイン成立背景を明らかにし、これを含めたより大きな歴史的な文脈の中で、中欧文化圏での工芸美術館の様式面における成立過程に迫るものである。

サウス・ケンジントン博物館がイタリア・ルネサンスの建築デザインを採用し、次にウィーン工芸美術館が造形面における厳密な規範を確立する。この規範は大陸に伝播していくが、その中で逸脱が生まれ、ブダペストでは新たな解決策が提示されるに至った。こうした受容における規範からの逸脱プロセスは、必然であったと考えられる。

1. サウス・ケンジントン博物館、シープシャンクス・ギャラリー

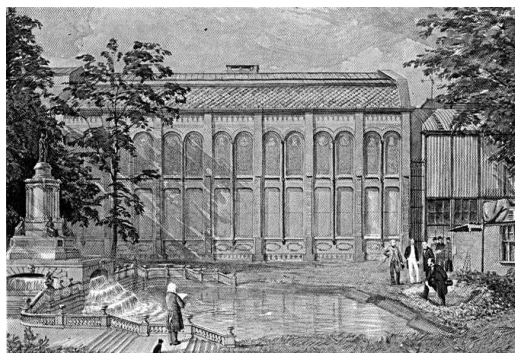


図1：サウス・ケンジントン博物館 シープシャンクス・ギャラリー（註11参照）

まず工芸美術館の造形選択の発端について考えたい。ロンドン万博でイギリス製品の立ち後れが明確になるとデザイン水準向上の必要性が求められ、サウス・ケンジントン博物館の前身が翌52年に開館する⁷。その目的はイギリス産業の振興であった。博物館は重要コレクションを積極的に購入したため、当初の建物ではすぐさま手狭になり、サウス・ケンジントンに移転する。こうした博物館形成の過程で、コレクターには、寄贈の際に条件をつける者もあつた。

新天地で博物館は建て増しを行い、展示場や宿舍を含む複合施設を形成していく。この一大コンプレックスのなかで、特に建築デザイン上重要と思われる初期の二つの建築に着目する。

一つ目は、シープシャンクス・ギャラリー【図1】である。これは、最初期の恒久的建造物の一つで、同時代絵画コレクションを受け入れて1857年に開館した。フランシス・フーケの設計の同ギャラリーは、現在外観をとどめないが、当時の建築雑誌は「建造に使用された素材は、灰色をした最上級のストックブリック〔中空でない堅牢な型押煉瓦〕で、サフォーク州のクリーム色煉瓦、スタッフォードシャーの青煉瓦、サリーの赤煉瓦といった装飾的な煉瓦細工で上張りされている」と述べ、色鮮やかな煉瓦を使用していたことを伝えている⁸。

⁷ Cocks, Anna Somers, *The Victoria and Albert Museum: The Making of the Collection*, London, 1980, pp.3-9, エリザベス・エステーヴ=コール他『ヴィクトリア&アルバート美術館』みすず書房、1992年、6-7頁など参照。

⁸ *The Builder*, 1858 Feb. 27, p.137.

外観長手の二階部分には、二連アーチが形作られた。アーチ内にはズグラフィート装飾が施され、頂部にはイギリスの画家、建築家、装飾家を描いたメダイヨン型の肖像が描かれた⁹。色鮮やかな煉瓦、ズグラフィートといった建築要素は、イタリア・ルネサンス建築を想起させるものである。ヴィクトリア&アルバート博物館の建造史を編んだフィジックは、このギャラリーのデザインを、後の主流となる北イタリア・ルネサンス建築とみなした¹⁰。彼は煉瓦やズグラフィートが、それに関わる建築要素だと指摘している。

北イタリアのルネサンス建築は、古代ローマに範を求める建築理念がイタリア北部で展開したものである¹¹。オーダーの使用を基本とするが、古代遺跡の少ない地域にある特徴として、時に逸脱が見られるほか、装飾的に導入される傾向が見られる。ブルクハルトはイタリア北部の建築について、大理石が稀少であるため、砂岩、石灰岩、漆喰、テラコッタなど代用材の適用がふんだんに見られるとし、同地域の煉瓦建築は特に、切石不足を補うように装飾に頼ったため、描かれた装飾はイタリア南部よりも興隆したと述べている¹²。シープシャンクス・ギャラリーにおいてオーダーが導入されず色彩豊かな煉瓦を用いている点は、北イタリア的ともいえる。

しかしズグラフィート装飾のある外壁は、北イタリア以外にも見られるものである¹³。例えばヴァザーリの手がけたパラッツォ・デッラ・カロヴァナ・デイ・キャヴァリエリ（ピサ、1562）やビアンカ・カッペッコのパラッツォ（フィレンツェ、16世紀）などからは、北イタリア以外の地域も想起できよう。同時代のイギリス建築雑誌でも「フレスコ画に匹敵する装飾でフィレンツェによく見られる」と認識されている¹⁴。つまりこの装飾技法には、イタリア・ルネサンス建築全般を広く想起させるところがあり、それが次に述べる寄贈条件に応えるものであった、と理解するほうが妥当なように思われる。

シープシャンクスは同時代イギリス絵画の寄贈条件として、「立派な建物 *decent building* を用意すること」を挙げた¹⁵。すなわちイタリア・ルネサンス様式は、「立派な」ものと見なされシー

⁹ Fowke, Francis, *A Description of the Building at South Kensington Erected to Receive the Sheepshanks Collection of Pictures*, London, 1858, pp.25-26.

¹⁰ ニコラウス・ベヴスナー他『世界建築事典』鈴木博之監訳、鹿島出版会、1984年、45頁、ピーター・マレー『ルネサンス建築』桐敷真次郎訳、本の友社、1998年、148-185頁など参照。

¹¹ Physick, John, *The Victoria and Albert Museum: The History of its Building*, Oxford, 1982, p.99.

¹² ヤーコブ・ブルクハルト『チチェローネ：イタリア美術作品享受の案内、建築篇』滝内楨雄訳、中央公論美術出版、2004年、286、316頁。

¹³ Burckhardt, Jakob, *The Architecture of the Italian Renaissance* [orig. title: *Geschichte der Renaissance in Italien*], Murray, Peter, ed., Palmes, James, tran., London, 1985(1867), §164（タイトルが変更された英訳が後世に出版されたもの）。

¹⁴ *The Builder*, 1858 Feb. 27, p.139.

¹⁵ 「(……)彼〔シープシャンクス氏〕は次の三つ条件で絵画群を譲ってくれる。1. その絵画の管理責任者をつけること。絵画は評議会の〔管轄〕下にあってはならない。2. 彼の寄贈に先立ち、ヴァーノンとターナーの絵画がナショナルギャラリーで人並み以下に扱われたと感じてしまうほどの立派な*decent* 建物を用意するこ

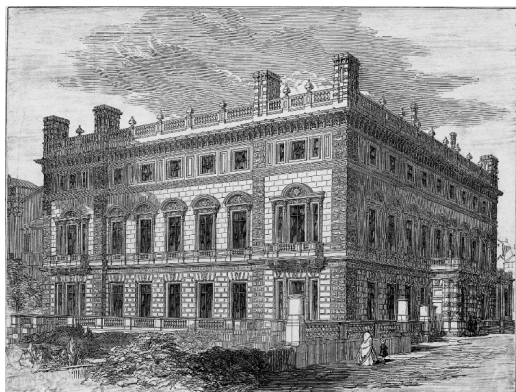


図2：ブリッジウォーターハウス (© Trustees of the British Museum)

いることで、貴族たちは彼らの優越性を再確認し、若かりし日を回顧したといわれている¹⁷。このクラブ建築は、フィレンツェのパンドルフィニ宮をモデルにしたことが判明している¹⁸。同じ様式の「改革派クラブ」(設計バリー、ロンドン、1841)は、ローマのファルネーゼ宮をモデルとしたもので、界限に集まるクラブ建築の規範となっていた¹⁹。

クラブ建築に倣うことで、豊かさや優越感という側面が期待されたと考えられる。だがサウス・ケンジントン側は寄贈条件を満たすものとして、このほかに絵画ギャラリー機能のある邸館に着目していたのではないだろうか。貴族は地方の本宅だけでなく、都市部にも拠点を構えていた²⁰。ブリッジウォーターハウス【図2】は、バリーが改築した名門貴族のための都市部の邸館である。1856年11月から建造を始めたシーブシャンクス・ギャラリーは、54年に完成したこの最新のイタリアネイト・スタイルの建物を参照しえたはずである。施主である貴族は、建物の一階を絵画ギャラリーとして用い、友人や推薦状を携えた芸術家に時おり開放していたことが知られている²¹。建造中であった別の邸宅ドーチェスターハウス(ヴァリヤミー設計、ロンドン、1848-63)も、絵画の展示のために建てられたものであった²²。美術品蒐集家でもあるこちらの施主は、

ブシャンクス・ギャラリーに採用されたのである。イタリア・ルネサンス建築のリバイバル様式は、19世紀前半のロンドン周辺の貴族の間で、イタリアネイト・スタイル *italianate style* などと呼ばれ、クラブ建築や邸館に好んで用いられていた¹⁶。

この様式の代表作例として、「旅行者クラブ」(設計バリー、ロンドン、1832)が挙げられよう。当時の貴族は青年時代の終わりに、グランドツアーと称し大旅行を行った。本場イタリアの建築様式を、クラブと呼ばれる貴族の社交場用に

と。3. 絵画群は公園の近隣に展示されるべき。(.....)」*Report from the Select Committee on the South Kensington Museum*, 1860 para.201, cited: Physick 1982, p.33. (〔 〕は稿者による補遺、以下同。)

¹⁶ ロビン・ミドルトン、デイヴィッド・ワトキン『新古典主義・19世紀建築 [2]』土居義岳訳、本の友社、2002年、73-82頁、ロジャー・ディクソン、ステファン・マテシアス『ヴィクトリア朝の建築』栗野修司訳、英宝社、2007年、107-113頁、大橋竜太『イングランド住宅史：伝統の形成とその背景』中央公論美術出版、2005年、340-344頁を参照。

¹⁷ 大橋2005、340頁。

¹⁸ ミドルトン、ワトキン2002、74頁。

¹⁹ 鈴木博之「チャールズ・バリー」『建築家たちのヴィクトリア朝：ゴシック復興の世紀』平凡社、1991年、78頁。

²⁰ ディクソン、マテシアス2007、56-57頁。

²¹ Penny, Nicholas, *The Sixteenth Century Italian Paintings*, vol. 2, London; New Haven, 2008, p.468.

²² ディクソン、マテシアス2007、56-57頁、Chancellor, Edwin Beresford, *The Private Palaces of London: Past*

海運の大物で、ブリッジウォーターハウスにはりあおうとしたといわれている²³。

シープシャンクス・ギャラリーもまた、この延長上にあると考えられる。つまり、博物館側は、同ギャラリーにイタリアネイト・スタイルに通ずる建築デザインを用いることで、絵画の展示機能を持つ貴族の邸館を想起させ、「立派な建物」という寄贈条件を満たそうとしたのである。さらにうがった見方をすると、イタリアネイト・スタイルの採用を通じて博物館側は、新興支配階級の寄贈者が、邸館の主である貴族と彼自身を重ね合わせ、満足することを期待していたようにも理解できる。

ペヴスナーは、イギリスのネオ・ルネサンス様式の建築について、「物質的な豊かさを表しており、よく知られる様にヴィクトリア朝時代の支配階級の理想とも合っていた」と述べている²⁴。クラブ建築や貴族の邸館は、パラッツォを再現し支配階級の心をつかんだ。一方シープシャンクス・ギャラリーは、アエディクラ型の窓枠もなく、パラッツォの典型からは離れている。だが恐らく、博物館側も建築家も、厳密な様式の再現にさほど関心を抱いていなかったのではないか。先述したようにそれらの建築要素が広くイタリア・ルネサンス建築全般を想起させ、クラブや邸館に寄せる印象とおなじものを、新興ブルジョアジーの寄贈者に抱かせることができれば、寄贈品獲得という目的は果たされるはずであるからだ。

サウス・ケンジントン博物館は、世界初の工芸美術館であるため館に携わる人々の意識は未熟で、設立目的に適した建築デザインに対する想像力を持ち合わせなかった。そのため、初期の建築シープシャンクス・ギャラリーでは、パトロンの意向が重視されたと考えられる。

2. サウス・ケンジントン博物館、講堂

工芸美術館のデザイン決定に重要な役割を果たした二つ目の建築は、講堂【図3】である。これはシープシャンクス・ギャラリーの約10年後に建てられた。講堂は、赤煉瓦の外壁を基調とした三層構造で、上階には半円アーチの窓がうがたれ、強勢部はピラストで分節されている。これらの建築要素から、イタリア・ルネサンス様式がより明白な形になっていることがわかる。一方で、外壁や破風にモザイクパネルを挿入する態度は、イタリア・ルネサンス建築の典型とはいえない。つまりシープシャンクス・ギャラリーと講堂では、共にイタリア・ルネサンス様式が厳密に再現されることがなかったといえることができる。

講堂デザインの成立過程からは、寄贈対策以外の要因が読み取れる。館長職にあったのは、51年万博のプロデューサーであったヘンリー・コールである。彼は、1858年8月から翌年2月ま

and Present, London, 1908, p.251.

²³ ミドルトン、ワトキン2002,76頁。

²⁴ Pevsner, Nikolaus, *An Outline of European Architecture*, 7th.ed. rep., Harmondsworth, 1964, p.386 (ニコラウス・ペヴスナー『新版ヨーロッパ建築序説』小林文次他訳、彰国社、1989年、330頁)。



図3：サウス・ケンジントン博物館 講堂 (A Guide to the Art Collections of the South Kensington Museum, London, [1882?])

たことを挙げている²⁷。アルバート公は博物館に当初から関わっていたので、シープシャンクス・ギャラリーがその影響下にあったと拡大解釈することもできるだろう。

コールは在伊中、博物館の新しい建物である講堂にイタリア・ルネサンス様式を適用することを構想した。彼は、フーケに資料として活用されることも期待して、ローマで建築写真を撮影する²⁸。バーンズらは、その成果が講堂などから構成されるクワドラングルの雰囲気にあらわれるとしている²⁹。本稿はその是非を問わないが、イタリア・ルネサンスの建築デザインを自館に導入しようとしたという指摘には留意したい。

これとは別にコールは、煉瓦導入への関心を示していた。サン・ジョヴァンニ・イン・ラテラノ聖堂近くの未同定の建物について日記に、「付柱が赤煉瓦でコリント式柱頭が黄色の煉瓦。焼成前に切断されずモールドされている。私は、石材が最適な場所以外は石材の利用をむしろ控えて、このシステムをサウス・ケンジントンにおいても導入したい³⁰」と記したことが知られている。

講堂の建造の際に、サウス・ケンジントンの総合拡張計画を手がけていたフーケが、流行のゴシック・リヴァイヴァルに抵抗するという方向性も示していた³¹。フーケが北イタリアのルネサンス様式の使用継続を主張したからだと、フィジックは述べている³²。

での休暇でイタリアを旅したことが知られている。コールの旅日記に基づく研究は、この旅がサウス・ケンジントン博物館の講堂をイタリア・ルネサンス様式で建てる一契機であったと位置づけている²⁵。別の研究では、イタリアで古物商からコレクションを購入するやりとりの一端が明らかにされた²⁶。バーンズらは、博物館の建築様式にイタリア・ルネサンス建築が選ばれた一因として、同館の庇護者アルバート公の趣味であったことや、19世紀中葉に建物と展示品との呼応が求められる傾向があった

²⁵ Barnes, Martin, Whitehead, Christopher, "The 'Suggestiveness' of Roman Architecture: Henry Cole and Pietro Dovizielli's Photographic Survey of 1859," *Architectural History*, vol.4 (1998), p.193.

²⁶ Wainwright, Clive, "Shopping for South Kensington: Fortnum and Henry Cole in Florence 1858-1859," *Journal of the History of Collections*, vol.11 no.2 (1999), pp.171-185.

²⁷ Barnes, Whitehead 1998, p.194.

²⁸ Barnes, Whitehead 1998, p.196, Appendix.

²⁹ Barnes, Whitehead 1998, p.201.

³⁰ Cole, Henry, diary, 1959 Jun. 7, cited: Physick 1982, p.37, note 9.

³¹ Physick 1982, p.99.

³² Physick 1982, p.99.

講堂にイタリア・ルネサンス様式が採用された理由を整理すると、コールやアルバート公といった館を司る上位者の意向と、展示品と展示館の関連性を重視する傾向が、実務に携わるフーケを動かしたと、いうことになる。

サウス・ケンジントンにおける指導的人物と展示品と建築様式の関係は、アルテ・ピナコテークにおけるルートヴィヒ一世と絵画と建築様式の関係に重なる。ルートヴィヒは、あまたあるコレクションのうち、気に入りのイタリア・ルネサンス時代の絵画を展示の要とすることを象徴するため、美術館にイタリア・ルネサンス様式を与えた³³。つまり、アルテ・ピナコテークでは、美術館を司る人物の目にとまった所蔵品の特徴が、美術館建築のデザインを決定づけた、ということになる。

この旧来の様式選択の方法が、サウス・ケンジントンでも踏襲された。ここでは指導者の心を捉えたコレクションが、イタリア・ルネサンス絵画からイタリア工芸品に変更されたにすぎない。つまり、サウス・ケンジントンにおいて講堂がデザインされたときにも、指導者たちの意向が汲み取られるばかりで、国家産業の振興という博物館の役割を建築造形で表現することへの配慮が足りなかったのである。

サウス・ケンジントン博物館は、寄贈者や、アルバート公の趣味に配慮しつつ、コールの意向に従って建築デザインを決定した。こうして採用されたデザインは、組織の役割である産業の振興を、十分に表現するものとはいえない。この組織の役割と表現との結びつきの欠如は、露呈しない形で講堂においても受け継がれた。既存の建築様式を借用する工芸美術館は、この欠如を内包したまま、中欧文化圏に伝播していくこととなる。

3. イタリア・ルネサンスの正当化

ヨーロッパで二番目に誕生したのがウィーンの工芸美術館【図4】（ハインリヒ・v・フェアステル、開館1871）である。赤煉瓦とズグラフィートを用いており、イタリア・ルネサンス建築を十分想起させるデザインである。開館記念誌は建築デザインについて、彫刻を採用しなかった結果簡素な外観となったので、装飾を補充すべくズグラフィートを三階の壁に加えたと述べ、これが胴蛇腹のズグラフィートと相まって工芸を推奨する建物にふさわしくなっている、と賞賛している³⁴。

³³ 海老澤2003,37-38頁。

³⁴ 「〔外観を飾る〕これら〔煉瓦、石、ズグラフィート、マヨリカ・メダイオン〕全ては、〔建築に用いられた〕イタリア・ルネサンスの特徴に華やかに溶け込んでいる。施釉陶土を用いた細工は—ここでは著名な芸術家と芸術技術者の頭部をメダイオンとして形成し、銘板としてズグラフィート・フリーズの中にはめ込んでいる—周知のようにフィレンツェ初期ルネサンスにおいて好んで用いられていた。そしてとりわけ、デッラ・ロツピアー族によって、もっとも注目に値する建築装飾の種類へと高められた。この美術館建築において体現された、芸術産業的活動を復活させ高めようとする傾向は、こんにちにおいてもなお感嘆されている建築創造物に、装飾と



図4：ウィーン工芸美術館（稿者撮影）

ブルクハルトの著作が広く受容されていたことも、建築デザイン採用の理解を助けていたように思われる。『チチェローネ』初版が1855年、第二版が69年、『イタリア・ルネサンスの文化』初版が1860年、改訂二版が69年、三版が70年、と刊行はすべて開館前で、何度も増刷されている。ブルクハルトは『イタリア・ルネサンスの歴史』（1867）と題する建築書において、イタリア・ルネサンスの建築の特徴として、左右相称性や、堂々としたルスティカやピラスタの使用、建築要素と壁面構造との明確な分節を挙げ³⁵、ファサードの壁面仕上げには、ズグラフィートが用いられたとも述べた³⁶。ウィーン工芸美術館には、左右相称性の立面や、壁面構造から分節されたアエディクラ型の窓枠、ズグラフィートなどが認められる。これらはブルクハルトがイタリア・ルネサンス建築の特徴として挙げた項目に重なっていた。いずれも典型的なイタリア・ルネサンス様式を想起させる建築要素であるのに加え、装飾的な破綻がないことから、サウス・ケンジントンに較べ、より厳密な様式の再現を示したものといえよう。

ブルクハルトの受容を積極的に評価するなら、ウィーン工芸美術館は、イタリア・ルネサンスを、ヨーロッパ人の共有する近代文化の端緒と明確に位置づけることが可能であったと思われる。ウィーンは、産業振興のやはり出発点に立つ自らを、イタリア・ルネサンスと重ね合わせることで、汎ヨーロッパ文化の19世紀の大陸における牽引者を自任していたのである。それゆえ、開館記念誌において、自らのイタリア・ルネサンス様式採用の正当性をウィーンは主張したものと考えられる³⁷。

もつとも、汎ヨーロッパ文化の牽引者という側面だけでは、工芸美術館にイタリア・ルネサンス様式を採用する必然性は弱い。そこでウィーン工芸美術館は記念誌において、ルネサンス期の代表的工芸家であるデッラ・ロッチャの一族が、施釉テラコッタを最も注目すべき建築装飾へと高めた、と述べた³⁸。デッラ・ロッチャに依拠することで、工芸美術館の建築様式にイタリア・ルネサンスを採用した正当性を補強しようとしていることが、この記述から読み取れる。外壁のフリーズに、デッラ・ロッチャの手法を再現したような施釉テラコッタ製のメダイオンが用いら

して役立っているような、数世紀前の技術的手段を建築装飾へ適用することを正当化している（……）」*Das k. k. österreichische Museum für Kunst und Industrie: Festschrift zur Eröffnung des neuen Museums-Gebäudes, am 4. November 1871, Wien, [1871], p.21.*

³⁵ Burckhardt 1985(1867), pp.137, 143.

³⁶ Burckhardt 1985(1867), pp.242-243.

³⁷ 註34 参照。

³⁸ 註34 参照。

れたのはこのためと考えられる。

記名のない開館記念誌と設計者フェアステルの署名のある美術館に関する雑誌記事³⁹は、微妙な差異もあるが⁴⁰、多くが重複している。両者は建築デザインについて「数世紀前の技術的手段を建築装飾へ適応することを正当化している」と述べ、共に「正当化」という語句を用いている⁴¹。イタリア・ルネサンス期を工芸の黄金時代と規定し、19世紀における工芸再興を実現すべく、その代表的な工芸を建物に適用するという理由づけの論理に破綻は認められない。両資料ともその続きに正当化の理由を明記していないが、理由づけのないことから、工芸美術館へのイタリア・ルネサンス様式採用の自明性が示されているとも読み取れよう。パトロンや指導者の趣味というサウス・ケンジントンの選択を正当化したウィーンは、国家の産業振興という組織の目的にも一応の形を与えたのである。

4. イタリア・ルネサンスの拡散

工芸美術館へのイタリア・ルネサンス様式の採用が正当化されたのち、中欧文化圏で工芸美術館のデザインはいかに展開したのだろうか。表は、19世紀後半の工芸美術館の様式を時系列に概観するもので、海老澤氏作成のドイツ・ミュージアム・リストから工芸美術館を抽出し、サウス・ケンジントン博物館とオーストリア＝ハンガリーの諸館を加えたものである⁴²。ドイツ各館の詳細はムントの研究にも負っており、歴史的建造物に入居したものや既存の建物に間借りしたものは含んでいない⁴³。1870年代以降のドイツとオーストリアにおけるミュージアムの様式について海老澤氏は、イタリア・ルネサンス様式の採用が主流を占め、やがて北方ルネサンスやゴシック、バロックなど多様化を示したと指摘した⁴⁴。同様のことが、中欧文化圏に範囲を広げ工芸美術館を対象を絞ったこの表からもいえる。ルネサンス系統の建築デザインが主流であった理由に、①イタリア・ルネサンスの宮殿建築に芸術品の展示場所としての原型を求めた、②ドイツ君主の宮殿が芸術品の収蔵・展示場所の模範とされた、という二点を同氏は挙げている⁴⁵。

一方、新しい制度である工芸美術館は、単なる過去の芸術品の展示場所ではなく、同時代を含めた工芸品を蒐集・展示し、地域や国家の産業を振興することを目的としていたはずである。そ

³⁹ Ferstel, Heinrich Ritter von, "oesterreichisches Museum für Kunst und Industrie," *Allgemeine Bauzeitung*, 1871, pp.351-355.

⁴⁰ 註34の文章でいうなら、雑誌記事には「銘板として」という語句がない。

⁴¹ 註34参照。

⁴² 海老澤2003. 19世紀中に開館したチェコの工芸美術館のうち稿者未調査のものは、ウースター・ナド・ラベム、フルディム、オバヴァの各館である。これらを含めた分析は今後の課題としたい。

⁴³ Mundt 1972.

⁴⁴ 海老澤2003, pp.76-83.

⁴⁵ 海老澤2003, p.39.

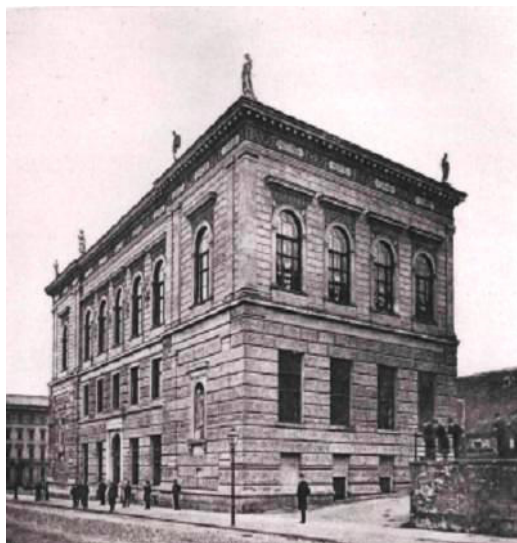


図5：ブルノ工芸美術館（註46参照）

誌掲載の写真【図5】からは、ズグラフィートのフリーズが、コーニスの下を、横長の銘板とおぼしきものを窓のリズムに合わせて抱き込みながら巡っていたほか、二階の庇と開口部の間に位置する勝利門壁面部に用いられているように見える。このイタリア・ルネサンス様式に忠実なブルノ工芸美術館の外観は、帝都ウィーンを忠実に追った例と理解してよいだろう。

ベルリンの工芸美術館【図6】（設計グロピウス&シュミーデン、開館1881）も同様に、砂岩の基層、アエディクラ型の窓枠、水平軸の強調などバラツォの外観に典型的な建築要素が認められる。これらや赤煉瓦積みの壁面仕上げは、イタリア・ルネサンス様式を用いた先行する工芸美術館を想起させる。開館記念誌は様式決定の説明を放棄しているが、その理由には、工芸美術館へのイタリア・ルネサンス様式の適用が自明とされていたことが想像される。

ウィーン工芸美術館でイタリア・ルネサンス様式に付与された汎ヨーロッパ近代文化の牽引者という特質を、ベルリン工芸美術館は産業大国の工芸美術館に欠かせぬものと捉えていたのではないか。そのため遅れて国内統一を果たしたドイツの首都に坐すこの工芸美術館は、ロンドン、ウィーンという権威的な二大都市の先行モデルに倣ったのである。この様式によってベルリン工芸美術館は、すでに大国としての資質を備えていることを内外に示そうとしていたように思われる。

れにもかかわらず、以下で示すように、ウィーン以降の工芸美術館は、無批判に先行例に従っていたのである。

チェコの工業都市、ブルノの工芸美術館【図5】（設計J・G・シェーン、開館1883）ではイタリア・ルネサンス様式が採用された。開館記念誌にイタリア・ルネサンスという語句は確認できるが、採用の理由は述べられていない⁴⁶。陸屋根とまごうばかりの外観、二階の半円アーチやピラスタ、一階のルスティカなど、二階建てのバラツォを容易に彷彿させる建築デザインである。

記念誌の記述から、建物には竣工当初、ズグラフィートが施されていたことが伺える⁴⁷。同

⁴⁶ *Das mährische Gewerbemuseum in Brünn: Festschrift zur Eröffnung des neuen Gebäudes 17. Febr. 1883*, Brünn, 1883, p.52 「この建物は、入居予定の国民の機関に応じた、イタリア・ルネサンス趣味の簡潔さと品格が保たれている。」

⁴⁷ *Ibid*, p.66.

表：工芸美術館リスト (* は海老澤 2003, M は Mundt1974 参照)

| 都市 (一部は建物を含む) | 建造と開館 () は典拠 | 様式 (外観) | 様式典拠 |
|---------------------|---------------------------|--------------------------|---------------------------|
| SKM シープ シャンクス ギャラリー | 開 上 1857, 下 58(Physick) | 北伊ルネサンス | Physick1984 |
| SKM 職員住宅棟及ギャラリー | 開 1864(B) | ロンバルドの初期ルネサンス | B |
| SKM 講堂・休憩室 | 造 60s(Physick),1865-69(B) | 北伊ルネサンス | Physick1984、 B |
| ウィーン | 造 1868-71*, 開 1871(記) | [フィレンツェ初期ルネサンスの装飾] | 記念誌 1871 |
| | | 伊ルネサンス | * |
| | | 後期 1400S | Pevsner1976 |
| ハンブルク | 造 1872-77, 開 1877 (記) | 伊ルネサンス | 記念誌 1877 |
| キール | 造 1876-77*, 開 1878(M) | 伊ルネサンス | * |
| カイザースラオテルン | 造 1875-80*, 開 1880(M) | 伊ルネサンス | * |
| ベルリン | 造 1877-81, 開 1881 (記) | ルネサンスとギリシアの折衷 | * |
| | | 伊ルネサンス | 稿者外観写真判断 |
| ブルノ | 1883 (記) | 伊ルネサンス | 記念誌 1883 p.52 |
| ザグレブ | 1888(Z) | 北方ルネサンス × バロック | 稿者外観写真判断 |
| ブルゼニュ | 設計了 1895, 公開 1913(高) | ネオ・ルネサンス | 高 |
| シュトゥットガルト | 造 1890-96*, 開 1896(M) | 古代ギリシア風ルネサンスの形態 | * |
| | | 伊ルネサンス | * |
| ライプツィヒ | 造 1892-96, 開 1896* | 伊ルネサンス | * |
| | | 伊後期ルネサンス | * |
| デュッセルドルフ | 造 1893-96*, 開 1896(M) | オランダ・ルネサンス | * |
| | | 北方ルネサンス | Pevsner1976 |
| ブダペスト | 造 1893-96, 開 1896(A) | 折衷 (同時代ハンガリー) | 稿者外観写真判断 |
| ニュルンベルク | 造 1892-97, 開 1897* | 後期ルネサンスの形態 | * |
| | | バロック | * |
| | | フランケン地方のバロック | * |
| リベレッツ | 造 1897-98, 開 1898(記) | 当地ルネサンスとバロック | 記念誌 1898 |
| | | 歴史主義的ロマン主義 | 高 |
| プラハ | 造 1897-99, 開 1900(P) | 伊ルネサンス × 北方ルネサンス | 稿者外観写真判断 |
| | | ネオ・ルネサンス | V |
| ケルン | 造 1897-99, 開 1900 | ゴシック建築 | Stadtanzeiger May 2 1900 |
| | | ドイツ初期ルネサンス | Local-Anzeiger May 2 1900 |
| | | 初期ルネサンスへの移行期を含むケルン後期ゴシック | * |

(B) Bryant, Julius, "Chap.5. The Victoria and Albert Museum: A Display in itself: a Tour of the Architecture and Decoration", *V and A Museum Guide*, London, 1986, pp.110-117; (高) 図録『ボヘミアガラスの 100 年：アール・ヌーヴォーから現代まで』高崎市美術館、1995 年; (Z) Munk, Zdenk, ed., *Muzej za umjetnost i obrt Zagreb 1880-1970*, Zagreb, 1970; (A) Ács, Piroska, *Az Iparművészeti Múzeum palotájának építéstörténete*, Budapest, 1996; (P) Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze 1885-1895, [Praha], [1985]; (V) Vybíral, Jindřich, "Die » Moderne Renaissance « in Böhmen," in: *Neo-Renaissance: Ansprüche an einen Stil*, Dresden, 2001, pp.218-229..

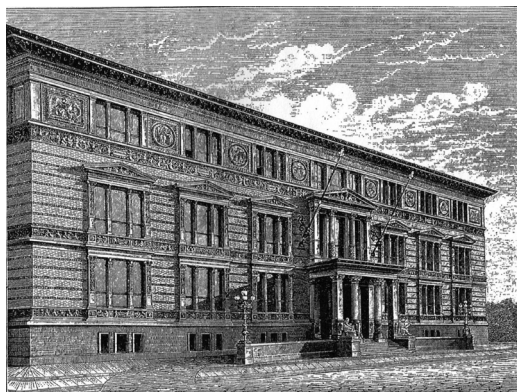


図6：ベルリン工芸美術館 (Das Kunstgewerbe-Museum zu Berlin: Festschrift zur Eröffnung des Museumsgebäudes, Berlin, 1981(1881))

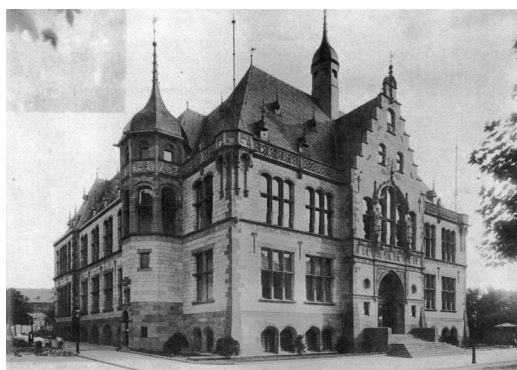


図7：ケルン工芸美術館 (註2参照)

5. イタリア・ルネサンスからの逸脱

19世紀半ばに、世界初の工芸美術館が開館し、ウィーン工芸美術館を経て中欧全域に伝播していく中で、イタリア・ルネサンス様式からの逸脱が次第に見られるようになる。オーストリア＝ハンガリーの帝都ウィーンが、工芸美術館の造形を通じて、ヨーロッパ大陸の近代文化の新たな牽引者を自任するのは当然といえるかもしれない。しかし、制度の成熟と共に、地方の工芸美術館は、産業振興の地方性に関心を示し、造形面からも配慮するようになっていった。工芸美術館というビルディング・タイプの設立母体が各地の商工会議所や工芸家連盟などである場合が多く、本質的に各国・各地の産業振興という使命を帯びるものであるからだ。

ドイツ・オーストリア地域の地方工芸美術館では、各地の文化を象徴しようとするミュージアム全般の造形傾向があったことや、コレ

クションの収集に地方性を帯びたことが、イタリア・ルネサンス様式が減少する一因と分析された⁴⁸。中欧文化圏へと拡大しても、この現象は基本的に変わらないように思われる。

逸脱の最初の段階は、北方ルネサンス様式など、その土地の建築作例の模倣というかたちにあられた。それはウィーンにおいて正当化・厳密化された工芸美術館の様式規範が、形骸化していく姿といえよう。このプロセスはまた、既存の建築様式を借りた形で発展してきた工芸美術館が、新たな建築造形を獲得するための、揺籃期でもあった。

北方ルネサンス建築とは、ルネサンス期のイタリアで蓄積された建築の技法や理念が、イタリア人建築家と北方の建築家の交流や建築書の拡散を通じて展開したものである。この建築様式は、金融業で栄えたフランドル地方に伝播したあと、ドイツ方面に波及していった。古代遺跡が身近にない地方であることから、オーダーの適用は古代の復活というより建築装飾的に理解された。造形的な特徴として、階段状の大破風や、急勾配の屋根が挙げられる⁴⁹。本稿ではアルプス以北

⁴⁸ 海老澤2003, 80-81頁。

⁴⁹ ベヴスナー1989, 第7章、ジョン・モスグローヴ編『フレッチャー世界建築の歴史：建築、美術、デザインの

のルネサンス建築を総称して、北方ルネサンス建築と呼ぶことにする。

この様式を採用した館に、ケルン工芸美術館（設計フランツ・ブランツキー、開館1900）【図7】がある。同館は、地元紙に「ドイツ初期ルネサンスの優美な特徴的形態をすべて示している」と記述された⁵⁰。建物には傾斜の深い屋根が載り、立面中央には七段の大破風が設けられている。基層部などには玄武岩や砂岩などの各種石材が用いられている。

プラハ工芸美術館【図8】（設計ヨゼフ・シュルツ、開館1900）には、イタリアと北方、ふたつのルネサンス建築の特徴が混在しているように見受けられる。急勾配の屋根は、北方ルネサンス建築を想起させるものの、階段状の大破風は設けられていない。また、躯体における半円アーチの開口部、水平の三層構造を強調する胴蛇腹、ルスティカ仕上げの基層部などは、イタリア・ルネサンス様式に典型的な建築要素といえよう。イタリアと北方のルネサンス様式の混在は、既存様式を自由に解釈する折衷主義のあらわれであり、いずれかのルネサンス様式を用いる工芸美術館における様式規範の形骸化を示すものと捉えられる。

北ボヘミアの中心的工業都市リベツの工芸美術館（設計フリードリヒ・オーマン、建造ハンス・グリゼバッハ、開館1898）【図9】は、18世紀の中流階級の邸館を模してデザインされた。この町でルネサンス時代に建立された市庁舎の塔（1599-1603建造）のレプリカがそれに加えられ、コンプレックスを形成している。興味深いことに、リベツ工芸美術館の開館記念誌では様式選択について、明確にその理由を述べている。

「たとえば世界的に偉大な博物館であるミュンヘンやチューリヒのような大規模施設ですでに先んじて始められたように、〔我々も〕以前は不可能と思われた、気恥ずかし



図8：プラハ工芸美術館 (Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze 1885-1895, [Praha], [1985])



図9：リベツ工芸美術館（註51参照）

変遷』飯田喜四郎他監訳、西村書店1996年、28章、29章など参照。

⁵⁰ Local-Anzeiger, (1900 May 2), cited: Das Kunstgewerbemuseum der Stadt Köln: Erich Köllmann zum 65. Geburtstag, Köln, 1971, p.51.

いほどのシンメトリーとプロポーションを有する〔イタリア・〕ルネサンス建築というモデルから離れて、同じように絵画的でくつろげる効果を得ようと努めた。クリュニー美術館やニュルンベルクのドイツ博物館のように、古い修道院のスペースに収納されたコレクションはととも趣があり、人をひきつけている。だが地方博物館の場合、人はまだ思い切って決定的に重大な措置を講じることはない。リベレッツの例が、いくばくかの人々にとって少なからず重要になるとよいのだが。」⁵¹（傍線稿者）



図10：ブダペスト工芸美術館（稿者撮影）

産業の振興を下支えする地方都市の一工芸美術館は、ヨーロッパ近代文化を共有する者のあかしとしてのイタリア・ルネサンス建築に対して、仰々しさに似た違和感を覚えたのではないだろうか。

ハンガリーにおけるアール・ヌーヴォー建築の代表作として知られるブダペスト工芸美術館【図10】（設計レヒネル&パールトシュ、開館1896）は、そうした違和感を凌駕し、様式の規範から自由となった作例といえよう。ファサードからはインド的要素、稜線のある大ドームからはパッサウの教会堂、窓の少ない壁からはヴェネツィアのパラッツォ・ドゥカレ、といった既存建築が想起されている⁵³。寺田氏らは同館を「様々な要素が入り混じり、どれにも見覚えがあり、しかも完全に新鮮な意匠」と評した⁵⁴。

地方性が重視されていることは、ドームやランタンといった建築要素の採用から伺える。これらが東方の建築にも共通する建築要素であると稿者は指摘した⁵⁵。壁面に使用された植物モチー

リベレッツが先達と目したミュンヘンやチューリヒは、工芸以外も含む総合博物館で、ペヴスナーには共に北方ルネサンス様式とみなされている⁵²。記念誌は、サウス・ケンジントンから半世紀近くを経ているにもかかわらず、中欧の地方都市においても、工芸美術館にはイタリア・ルネサンス様式を適応するという規範が広く浸透しており、そこからの逸脱には勇気が必要だったことを示している。この「気恥ずかしい」という語からは、工芸美術館に携わる人々の意識が変化してきたことが読み取れる。地域

⁵¹ *Das nordböhmische Gewerbe-Museum 1873-98: Denk-Schrift zur Eröffnung des neuen Museums-Gebäude*, Reichenberg, 1898, p.50.

⁵² Pevsner 1976, pp.131-132.

⁵³ Vámos, Ferenc, *Lechner Ödön*, vol.2, Budapest, 1927, p.16.

⁵⁴ 寺田生子・渡辺美紀『レヒネル・エデンの建築探訪』彰国社、1995年、71-72頁。

⁵⁵ 拙稿「レヒネル・エデン設計の「応用美術館」にみるオリエンタリズム：英領インドの植民地建築へのまな

フは、当時ササン朝ペルシャに淵源があると考えられていた土地の民俗芸術に取材したもので⁵⁶、建築要素と共に、ハンガリー人のルーツがオリエントにあることをあらわしている。ブダペストは民族衣裳をまとった諸芸の擬人像を設置して⁵⁷、自国産業を振興する側面を示そうとした。

このような工夫によってブダペスト工芸美術館は、イタリア・ルネサンスや北方ルネサンスといった既存建築様式による規範を脱し、工芸美術館の建築デザインにおける造形の新局面を切り拓いたものと位置づけられる。

むすび

本稿は、19世紀中葉イギリスに興り、中欧文化圏で展開した工芸博物館の建築デザインの成立過程を、外観から整理し跡づけたものである。新しいビルディング・タイプの端緒であるサウス・ケンジントン博物館では、パトロンや指導者の意向を重視するデザイン決定プロセスがとられ、クラブ建築や都市部の邸館に用いられたイタリア・ルネサンス様式が採用された。これは、産業の振興という館の設立目的を建築造形に結びつける想像力を欠いたため、旧来のプロセスがとられた結果といえる。

ウィーン工芸美術館は、保守的にも先行例を追ったが、このとき初めて様式採用を明確に理由づけた。すなわちイタリア・ルネサンス期を工芸の黄金時代とみなし、大陸におけるヨーロッパ近代文化の担い手を自任することで、自らの様式選択を正当化したのである。中欧文化圏ではイタリア・ルネサンス様式が規範となり、工芸美術館の興隆と共に拡散していく。国内統一の遅れたドイツのベルリン工芸美術館にとっては、この様式を備えることが大国の要件であった。

イタリア・ルネサンスには、ブルクハルトによって、ヨーロッパ人の共有する近代文化の端緒という意味が付与されていた。中欧の地方都市では、地域産業の振興を支えるという工芸美術館の個別的な役割が、ヨーロッパ近代文化を共有する者のあかしとしてのイタリア・ルネサンス建築と齟齬をきたすことに気づく。それは、地域の固有性を示しうる北方ルネサンス様式などの形をとることで、造形的規範からの逸脱として露呈していった。ブダペスト工芸美術館は、地域産業を強調する装飾と共に、地域性を表現した折衷主義的な建築デザインを採用することで、工芸美術館の建築デザインにおける新たな側面を提示している。サウス・ケンジントンに始まるこの一連の流れは、逸脱というよりむしろ、工芸美術館の造形的本質に向かう必然的プロセスといえるだろう。

ざし」『デザイン史学』7号、2009年、13-35頁参照。

⁵⁶ Huszka, József, *Magyar Díszítő stíl*, Budapest, 1885.

⁵⁷ Ács, Piroska, *Az Iparművészeti Múzeum palotájának építéstörténete*, Budapest, 1996, p.52.