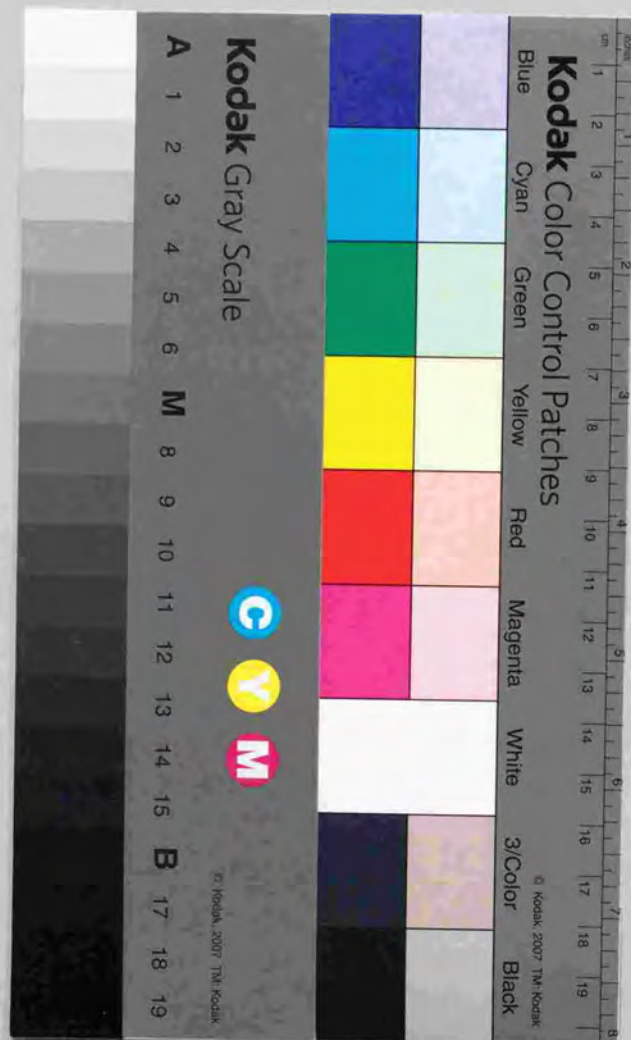


20世紀初頭のドイツ近代建築の発展過程における  
近代工芸理念成立史の研究

平成9年2月

田所辰之助



20世紀初頭のドイツ近代建築の発展過程における近代工芸理念成立史の研究

田所辰之助

序章 本研究の目的と構成	4
1. 本研究の目的—問題の所在	5
2. 既往研究の検討	6
3. 本論の史的展望と個別的研究状況	15
4. 論文構成について	20
第1章 工芸理念の受容—ドイツにおける工芸学校教育の改革	26
第1節 ムテジウス経由による工芸改革運動のドイツへの移入	27
1-1-1. イギリス以前のムテジウス—書評「日本の住宅」について	28
1-1-2. 大使館付技官(technischer Attaché)としての活動とその役割	32
1-1-3. イギリス滞在中のムテジウスの雑誌論考について	35
1-1-4. 『様式建築と建築芸術』にみるムテジウスの工芸に対する認識	38
1-1-5. 「即物的芸術」の措定—「建築における近代について」の意味するもの	49
第2節 工芸学校教育の再編	60
1-2-1. イギリスの工芸教育に対するムテジウスの理解 —「イギリスにおける手工業者のための芸術教育」について	60
1-2-2. ドイツにおける工芸学校教育の成立とその背景	66
1-2-3. 商務省州産業局におけるムテジウスの活動 —省令「教育工房の設立」について	73
1-2-4. 造形教育の方法—「デッサン教育」の導入	79
第3節 デュッセルドルフ工芸学校の再編—ペーター・ペーレンスの教育活動	86
1-3-1. 工芸学校再編の背景	87
1-3-2. ペーレンスのムテジウス宛書簡(1903. 1. 23)の検討	89
1-3-3. 「1903/04年冬学期デュッセルドルフ工芸学校指針」について	92
1-3-4. 教育カリキュラムの再編—講師陣の刷新	94
1-3-5. 造形指導の方法	99
1-3-6. ペーレンスの教育理念	101
小結	111



## 第2章 近代生産機構への参入—電機企業AEGにおけるペーレンスの活動— 116

### 第1節 ペーレンス招聘の経緯……………117

- 2-1-1. バウル・ヨルダンによるペーレンス招聘……………117
- 2-1-2. ペーレンスの展覧会パヴィリオン建築について……………119
- 2-1-3. ヴァルター・ラーテナウの著作にみるラーテナウとペーレンスの関係……………121
- 2-1-4. ペーレンス参画以前におけるAEGの建築家、芸術家の登用とその性格……………124
- 2-1-5. ペーレンス登用の意義—同時代の批評的言説の検証……………130

### 第2節 AEGのプロダクトデザイン……………139

- 2-2-1. AEGの生産管理技術者M. v. ドリフォ・ドロヴォルスキーからの  
大量生産の要請……………139
- 2-2-2. 「工業芸術」の指定—論考「技術の中の芸術」について……………143
- 2-2-3. アーク灯のデザイン—旧型アーク灯との比較を通して……………145
- 2-2-4. 電気ボットのデザイン—価格リストの分析を通して……………151
- 2-2-5. 生産プロセスの再編—ペーレンスのプロダクトデザインの特徴……………153

### 第3節 AEGタービン組立ホールの設計過程にみるペーレンスと技術者の協同……………162

- 2-3-1. AEGの生産管理技術者オスカー・ラシェからの設計与件……………162
- 2-3-2. 構造技術者カール・ベルンハルトへの設計委託の経緯……………165
- 2-3-3. 鉄骨造建築に対するペーレンスとベルンハルトの認識の相違……………169
- 2-3-4. 建築家と技術者の協同—協同形態にみられる特殊性……………174

### 小結……………184

## 第3章 社会的枠組の変容—ドイツ工作連盟設立の経緯— 189

### 第1節 第3回ドイツ工芸展をめぐる位相……………190

- 3-1-1. 『様式建築と建築芸術』に対するカール・シュミットの理解  
—シュミット書簡(1903. 3. 16)の検討……………190
- 3-1-2. ムテジウスによる展覧会批判……………196
- 3-1-3. 新しい工芸の原理—ドレスデン工房の方法……………202

### 第2節 「ムテジウス問題」の経緯……………211

- 3-2-1. 対立構造の露呈—ムテジウスのベルリン商科大学就任講演……………211
- 3-2-2. 「専門家連合」の定例総会—ペーター・ブルックマンの回想……………216
- 3-2-3. 企業形態の変質—ロベルト・プロイアーによる専門家連合批判……………221

### 第3節 工作連盟の設立総会……………226

- 3-3-1. 設立総会の議事—活動綱領の策定……………226
- 3-3-2. ムテジウスの設立総会欠席について……………233
- 3-3-3. 設立時の理念的枠組  
—ムテジウスの遺稿「未使用の工作連盟宣言」の検討……………238
- 3-3-4. ムテジウスの規定する国家像……………244

### 第4節 工作連盟設立の理念的背景……………252

- 3-4-1. 貿易振興と内政改革—フリードリヒ・ナウマンの政治理念……………252
- 3-4-2. 「世界政策」構想における「芸術」の役割……………256
- 3-4-3. ナウマンと工作連盟主導者との関わり……………260
- 3-4-4. ムテジウスとナウマン—ナウマンによる「工業芸術」の指定……………264

### 小結……………274

## 結章 近代工芸理念の定立……………280

### 表／図版……………288

### 図版出典……………313

### 文献目録……………315

### 既往研究一覧……………324

### あとがき……………327



## 序 章

本研究の目的と構成

## 1. 本研究の目的－問題の所在

本研究は、20世紀初頭のドイツにおける近代建築の展開について、19世紀中葉以降の工芸理念の再編という考察軸をもとに、相互の影響関係を検証し、近代建築史におけるこの時期独自の性格とその諸相を検証することを目的とするものである。

20世紀初頭における近代建築の展開を考察する場合、産業革命以降の近代技術の発展をいかにして建築領域の言説として回収していくかという問題が<sup>6</sup>、とくに19世紀における工芸という領野の誕生以来、その理念上の命題のひとつを形成してきた。概説的な近代建築史諸研究において、この枠組が叙述の中軸をなしていることは、ジークフリート・ギーディオンの技術史観にもとづく歴史認識<sup>1)</sup>、ベウスナーの工学技術の成果に近代建築の源泉を読み取る態度<sup>2)</sup>、などに顕著にみられる。とくにドイツにおいては、パウハウスなどへの言及をとおして、ワイマール期を頂点とする近代建築史の枠組が定説化されている。その中で技術と芸術、そしてその両者の統合という二項対立的な構図が、歴史叙述の主軸をなしてきたのである。

しかし、近代主義の批判的再検討の動きと呼応して、この命題を巡る研究状況も裾野を広げ、新たな視点の導入が可能となってきた。70年代におけるボゼナーの建築物類型を基礎とした研究<sup>3)</sup>、ブッデンズィークのペーレンス研究<sup>4)</sup>、S. ムテジウスの改革運動研究<sup>5)</sup>、そしてキャンベルのドイツ工作連盟研究<sup>6)</sup>は、ブレ・ワイマール期としての、第一次大戦前のドイツ帝政期における近代建築の様相に光を当てた。80年代に入ると、ブッデンズィークを中心とする研究グループによる展覧会の開催とカタログの発刊<sup>7)</sup>、ドイツ6都市の協力によるDer westdeutsche Impuls 1900-1914展<sup>8)</sup>などの成果をはじめとして、この時期の建築単体あるいは特定の建築家に対する個別的な研究も着手されるようになった。さらに近年では、ランブニャーニの伝統主義の再検討<sup>9)</sup>、ゼンパッハの10年代研究<sup>10)</sup>などにより、1900-1914年のヴィルヘルム体制を背景とする近代主義運動前史という枠組が、ドイツにおける近代建築研究の主要な研究領域を形成するようになった。

こうした研究対象の変遷とその評価は、従来の合理主義、機能主義を背景とする

一枚岩的な近代建築史観に対する修正を促し、現在ではそれを、多様性、複合性の中で多面的に描写することが要請されてきているといえる。

近代建築の展開において技術の果たした役割も、即物的な技術史観、通俗的な機械論による造形的な観点からの解釈を越えて、時代的な固有性を考慮に入れたうえで、理念的、そしてまた個別的解説がなされる必要があると考えられる。

本論ではこうした視座にたち、近代建築の発展過程にみられる技術と芸術の相関関係を、20世紀初頭、とくに第一次大戦前という時代的限定を設け、工芸理念の組み替えが行われる経緯を具体的に検証することで、跡付けようと試みるものである。

そして、こうした個別的問題に関する解析作業を通して、この時期に近代建築運動の基盤が潜在的に整備されていった過程を抽出することを目的とするものである。

## 2. 既往研究の検討

### 1) 包括的近代建築史諸研究について

まず、本研究において対象とする歴史的段階ならびに個別的主题が、これまでの包括的近代建築史諸研究においてどのように叙述されてきたのかを検討する。代表的な概説書について、主に刊行年順に概観し、記述内容の変化を整理したい。

ニコラス・ペヴスナーが『モダン・デザインの展開』(1936年)<sup>11)</sup>の中で、近代建築の源泉を、19世紀後半のイギリスにおけるアーツ・アンド・クラフツ運動、世紀転換期のアール・ヌーボー、19世紀全般を通して急速な発達が見られた工学技術、の三つの事象に帰しているのは周知のとおりである。これは、1) ジョン・ラスキンやウィリアム・モリスらによって指図された近代運動の倫理的規範、2) 19世紀に支配的だった歴史主義からの離反を示すアール・ヌーボーの造形、そして、3) 産業革命による技術革新の建築への応用、つまり、倫理、造形、技術という三つの軸からなる場に近代建築史叙述の枠組を設定したもので、以降の歴史叙述に方向性を与えることとなった。

『モダン・デザインの展開』の第1章では、近代建築の萌芽を描出するペヴスナー

の基本的な視座が、「芸術論」というもうひとつの切断面から抉出されている。この中でペヴスナーは、シラー、シェリング、ホルバット、シェラー、キーツなどの芸術論に言及し、「一八〇〇年以来始まった美学の学説—これはあまり知られていないが、その責任は重大である」<sup>12)</sup>と注意を引いている。芸術家が「高僧気取り」の特権的な地位に安住し、社会の真の要請に耳を傾けなくなったことの背景に、こうした美学上の理論的供与があったことを指摘しているのである。そして、この大きな誤謬に意識的に対峙していった最初の芸術家という称号を、モリスに与えている。

また、ペヴスナーの産業革命に対する認識は、基本的に機械技術の可能性、あるいはその使用法の是非をめぐる問題に還元され記述されている。そして、近代建築の根幹を為す芸術と技術の相克がひとつの総合に至る過程において、ヴァルター・グロピウスの存在に、ひとつの統合的な近代建築像を見出す。「モリスからグロピウスまでの期間は、歴史的には、一単位なのである。モリスが近代様式の基礎を置き、グロピウスに至って、その性格が終局的に決定された」<sup>13)</sup>とペヴスナーは、近代建築の発展段階を評定するのである。

近代建築史諸研究は、とくに戦後の一時期をとおして、グロピウスとバウハウス、あるいはCIAMとル・コルビュジエなどの動向に焦点を当て、いわゆる戦間期を中核として描き出されてきた。この盛期モダニズムに先行する歴史的段階を画定し、そこに芸術と技術という二つの基軸的な評価項をペヴスナーは導入したのである。

近代建築の進展に併走する同時代的記述として、つづくジークフリート・ギーデイオンの著作『空間 時間 建築』(1941年)<sup>14)</sup>は、鉄やガラス、コンクリートなどの新材料がもたらした変革の中から、近代建築の起点を描出した。こうした技術的革新を、キュビズムなどの美術運動にみられる空間概念の変容と関連づけ、両者の統合を近代建築の成立と重ね合わせる。19世紀の歴史主義に対する視線は、ここでは導入されていない。また、表現主義に関する叙述の欠落など、枠組自体の偏向性を内包しながら、近代建築を技術史観に裏付けられた合理主義イデオロギーに潤色していった。

19世紀から20世紀初頭にかけてのドイツの状況については、グロピウスを軸とし



て、バウハウスに結実するひとつの流れの中で、ドイツ工作連盟などに触れながらわずかに概説されている。一方で、第1次大戦後の1920、30年代の建築を分析の対象として取り上げ、また、都市計画の問題を近代建築の検証と不可分のものとして扱うなど、近代建築史叙述の枠組を拡張している。

都市計画に対する関心は、引き続いて、レオナルド・ベネヴォロによって討議されることになる。『近代建築の歴史』(1960年)<sup>15)</sup>の中では、産業都市の発生、あるいは近代都市計画の展開に関する分析が、近代建築の成立を解析する方法論的枠組として採用されている。産業革命がヨーロッパあるいはアメリカの諸都市の編成に与えた影響を、1760年から1890年という編年的な限定のもとに論じている。19世紀初頭の空想的社会主義などにみられる社会改良運動が、モリスらの理念に先行するかたちで近代建築の起点のひとつとして講述されるのである。

ベネヴォロが、この1760年から1890年という時期に続いて規定する1890年から1914年という第二の発展段階では、アール・ヌーボー、オーギュスト・ペレ、トニー・ガルニエなどのフランスの動向、カミロ・ジッテやベルラーヘによる都市計画の提案などのヨーロッパのアヴァンギャルド運動の検証に当てられる。そして、この時期のドイツについては、ベウスナーが行ったようなモリスに端を発する流れの帰結というよりも、グロピウス、コルビュジエ、ミース・ファン・デル・ローエなどによる第1次大戦後の諸提案へつらなる文脈の中で記述されており、とくに1919年のバウハウス設立に至る過程で、ドイツ工作連盟に先駆的な役割が当てられている。個別的問題については、ドイツ工作連盟の設立に関する簡単な言及ののち、グロピウス、ミースへの過渡期的段階をベーレンスに関する記述に集約させるなどの特徴がある。

以上の包括的研究では、基本的に、産業革命を端緒とする社会的変化を、建築の技術的様相の変質と対応させて描き出すという枠組が共有されている。

ベネヴォロの著作と同年に出版されたレイナー・バンハムの『第1機械時代の理論とデザイン』(1960年)<sup>16)</sup>は、こうした技術史観にもとづく近代建築解釈とは異なった地平において、近代建築の新たな局面を切開いた。バンハムは、本書の第1章冒

頭において、「近代建築の展開の主要な出発点」を1910年頃に画定し、その誘因を19世紀以降にみられる次の三つの事象に帰している<sup>17)</sup>。つまり、1)建築家の社会に対する責任：パギン、ラスキン、モリスによって19世紀イギリスに生まれ、1907年のドイツ工作連盟に結実するもの、2)建築の「構造」に対する合理主義的思考：イギリスのウィリスに由来し、フランスのデュックによって理論化され、ショワジーによって集大成されるもの、そして、3)アカデミックな教育の伝統：エコール・デ・ボザールを発祥とし、ガデなどを通して全世界に広まったもの、の三点である。

とくにドイツ工作連盟については、一章を割いて、モリス以降の流れの中に位置付ける旧来の評価とは別の観点からの分析が為されている。バンハムは、機械の採用を是認したという点でモリスとの差異を強調する従来の評価軸を避け、建築とデザインが作り出されていく際の「メカニズム」の問題が中心的な課題になったことに工作連盟の歴史的意義を見いだす。「生産デザインの美学」<sup>18)</sup>とバンハムは言うが、それは産業との関わりの中で、ムテジウスらの工作連盟の指導者がどのような美学と生産メカニズムを構築しようとしていたのかを記述するものである。とくに、ムテジウスの主唱する「フォルム」という理念をめぐる、文献資料を典拠とする検討が為されている。ベーレンスについても、電機企業AEGの芸術顧問就任の意義をこのような工作連盟の特質と関連づける一方で、AEGタービン組立ホールなどの建築作品に対する評価に関しては別の枠組を設け、多義的なベーレンスの歴史的品格を描き出している。

ギーディオン、ベネヴォロにみられる都市への眼差しは、たとえば70年代に入ると、新たな視点のもとでの再解釈が為されるようになる。マンフレッド・タフーリとフランチェスコ・ダル・コは、『近代建築』(1976年)<sup>19)</sup>の中で、ドイツ工作連盟に集結した建築家たちの作品を、都市の構成要素としての建築という観点から見直し、この時期の都市と建築の関係に新たな様相がもたらされていることを指摘した。これは、従来の技術史観から離れた上で、第1次大戦前の建築に再読を課したものである。ダル・コは『近代の理論』(1982年)<sup>20)</sup>において、ドイツ工作連盟の思想的、社会学的背景を整理してもいる。こうしたタフーリとダル・コによる試みは、他の



人文諸分野の成果を取り入れながら、近代建築解釈の多様な可能性を示唆したものである。

また、比較的近年に編まれた包括的研究としては、たとえばケネス・フランプトンの『近代建築—批評的歴史』(1980)<sup>21)</sup>においては、ドイツ工作連盟の分析に1章が割り当てられ、ムテジウスに先行して当時のイギリスとドイツを架橋した人物として、ゴットフリート・ゼンパーなどへの言及がなされるなどの特徴がある。しかし、工作連盟の設立からグロピウスへ至る流れをベーレンスに対する叙述に収斂させるなど、ベネヴォロの提示した枠組を越えてはいない。

ヴィットリオ・ラムブニャーニによる『現代建築の潮流』(1980)<sup>22)</sup>では、近・現代建築がイデオロギー的な枠組と関連づけて整理されている。「初期合理主義」を扱う第1章では、ドイツ工作連盟とベーレンスに関する記述が、一方では鋼鉄や鉄筋コンクリートといった新たな材料による空間形成、他方ではキュビズム、未来派、構成主義などの芸術運動などともなされている。この点で、この章におけるラムブニャーニの叙述は、ギーディオン、ベネヴォロを踏襲するものである。

しかし、イギリスの住宅建築改良運動が、ムテジウスの『英国の住宅』を經由してドイツへもたらされた経緯については、テオドル・フィッシャー、ハインリヒ・テッセナウ、パウル・シュミットヘナーらへの関心とともに、「伝統主義」という枠を設けて描出している。これは、ドイツ近代建築の伏流となる動きで、近年刊行されたラムブニャーニ編『変革と伝統—ドイツ近代建築1900-1950』(1992年)<sup>23)</sup>へ継承されていく論点である。

20世紀初頭のドイツを、機械の使用を容認したという点において19世紀のイギリスと差別する視点は、ウィリアム・J・R・カーティスの『近代建築の系譜—1900年以後』(1982年)<sup>24)</sup>において再び現れている。「機械化」という枠の中で、未来派のサンテリアと工作連盟のムテジウスが同じ位相のもとに論じられているところに、新たな解釈が加えられている。しかし、工作連盟の代弁者としてのベーレンスの位置付けは、やはりベネヴォロ以降の定説に従うものである。

## 2) ドイツにおける近年の研究動向

近代建築の成立に対するドイツの直接的な貢献は、主として、1919年に設立され1933年に閉校するバウハウス、そして1927年にフランクフルトで開催されたヴァイセンホーフジードルングなどの事象を中核として描出されてきた。1932年のニューヨーク近代美術館における「国際様式」展<sup>25)</sup>に近代建築の成果をひとまず置く場合、前衛的な建築家の勢力結集が、ル・コルビュジエを軸としたC I A Mなどの動向とともに、バウハウスやヴァイセンホーフジードルングなどを契機として進化したという認識が一般的なものとなっている。

バウハウスとヴァイセンホーフジードルングは、第1次大戦終結後から第2次大戦までのいわゆる戦間期を特徴づける歴史的事象である。他の芸術、文化諸領域においても顕著なように、この時期はワイマール共和国を背景とする、ひとつの文化的揺籃期を形成している。ワイマール期を頂点とする近代建築叙述の枠組は、ドイツ近代建築史研究の中軸に常に位置付けられてきたのである。

しかし、近代主義への批判と懐疑が芽生えた60年代以降、近代建築史においても研究の枠組の拡張が要請され、また多様な読解の可能性が開けてきた。これは、ワイマール期の周辺状況への研究領域の進展を促し、一方では1930年代のナチスドイツの建築の資料発掘とその詳細な解析<sup>26)</sup>に、他方では、第1次大戦前のヴィルヘルム体制を背景とする第2帝政期の建築への関心に結実した。

とくに後者については、独占資本主義の進行などの近代社会の成熟を背景にして、建築および建築家をめぐる社会的環境が急速に変容していった時期であり、19世紀の歴史主義と、ワイマール期における盛期の近代建築を架橋する歴史的段階としての評価が確立されていった。ワイマール期に先行する近代建築の潜在的基盤の形成過程の解明は、近代建築の特質を理解する上で不可欠の要目であり、近代主義運動前史という枠組が研究の対象として成立するようになったのである。

こうした流れが具体的な成果を生むのは、主として70年代以降である。まず、次の二つのブレ・ワイマール期研究が、70年代の終わりにつづけて刊行される。

\* Buddensieg, T. und Rogge, H., et. al.: Industriekultur, Peter Behrens und die



AEG, 1907-1914. Berlin, 1979

\*Posener, J.: Berlin auf dem Wege zu einer neuen Architektur, Das Zeitalter Wilhelms II, München, 1979  
ボン大学美術史研究所のティルマン・ブッデンズィークを中心とする研究グループは、AEG公文書館(AEG Archive)に収められた資料をもとに、ペーレンスと企業体AEGの関わりを多様な観点から解析し、建築家が資本主義の経済循環内へ組み込まれて行く過程に、この時期の歴史的固有性を描き出した。

長老格の歴史家ユリウス・ボゼナーによる研究は、建築型による類型的作品分析を手法とするものである。過渡期的として見過ごされがちだった第1次大戦前のヴィルヘルム親政期を、社会的経済的な成長期と捉え直し、個々の建築作品にみられる多様性の描出が試みられている。ボゼナーは、同時代史的な観点から20世紀初頭のドイツ近代建築に関する記録とその分析を継続して展開してきた。上記の研究のほかに、

\*Posener, J.: Anfänge des Funktionalismus, Von Arts and Crafts zum Deutschen Werkbund, Frankfurt, Berlin, 1964  
\*ders.: From Schinkel to the Bauhaus, Five Lectures on the Growth of Modern German Architecture, London, 1972  
\*ders.: Vorlesungen zur Geschichte der neuen Architektur, ARCH<sup>4</sup>, 1985  
などに、その成果が纏められている。

また、70年代に刊行されたものとして

\*Hesse-Frielinghaus, H. (ed.): Karl Ernst Osthaus, Leben und Werk, Recklinghausen, 1971  
\*Pehnt, W.: Expressionist architecture, London, 1973  
\*Müller, S.: Kunst und Industrie, Ideologie und Organisation des Funktionalismus in der Architektur, München, 1974  
\*Petsch, J.: Architektur und Gesellschaft, Zur Geschichte der deutschen Architektur im 19. und 20. Jahrhundert, Köln, 1977  
\*Muthesius, S.: Das englische Vorbild, eine Studie zu den deutschen Reformbewegungen in Architektur, Wohnbau und Kunstgewerbe im spätern 19. Jahrhundert, München, 1974  
\*Bott, G.: Von Morris zum Bauhaus, eine Kunst gegründet auf Einfachheit, Hanau,

1977

がある。とくに後二者は、先行する19世紀のイギリスの状況、とくにヴィクトリア朝期からアーツ・アンド・クラフツ運動への流れとの関連において、この時期のドイツを規定しようとする方向性をもつものである。

80年代以降、相次ぐ展覧会の開催と詳細な記録を収録したカタログの発刊によって、ヴィルヘルム期に見られる建築、デザインの振幅の広がりが呈示されていった。

まず、デュッセルドルフ他の6都市の美術館共催によるDer westdeutsche Impuls 1900-1914, Kunst und Umweltgestaltung im Industriegebiet展は、この時期の歴史的な性格をドイツの地域的広がりの中で再読し、それがひとつの枠組では包括し得ない多様な相貌をもつものであることを示した。

\*Kunstmuseum Düsseldorf(ed.): Düsseldorf - Eine Großstadt auf dem Weg in die Moderne, Düsseldorf, 1984  
\*Museum Folkwang Essen(ed.): Die Margarethenhöhe, Das Schöne und die Ware, Essen, 1984  
\*Karl Ernst Osthaus Museum(ed.): Die Folkwang-Idee des Karl Ernst Osthaus, Hagen, 1984  
\*Kölnischer Kunstverein(ed.): Die Deutsche Werkbund-Ausstellung, Köln 1914, Köln, 1984  
\*Kaiser Wilhelm Museum Krefeld(ed.): Von der künstlerseide zur Industriefotografie, Das Museum zwischen Jugendstil und Werkbund, Krefeld, 1984  
\*Von der Heydt-Museum(ed.): Stadtentwicklung Sammlung Ausstellungen, Wuppertal, 1984

また、ブッデンズィークらの研究グループは、後述するように引き続いてペーレンス研究の資料発掘とその整備に取り掛かるが、一方では

\*Buddensieg, T. (ed.): Die nützlichen Künste, Gestaltende Technik und bildende Kunst seit der industriellen Revolution, Berlin, 1981  
\*ders.: Berlin 1900-1933, Architektur und Design, New York, Berlin, 1987  
などによって、個別的な建築、デザイン状況の解説と体系化を進めている。

特定の建築家や建築作品に対するモノグラフ的な研究成果も、80年代後半からしだいに蓄積されるようになる。ヴィルヘルム期への時代的関心とともに、ヴァルタ



ー・グロピウス、ミース・ファン・デル・ローエ、ル・コルビュジエなどに先行する世代の建築家の事績を解明し、ドイツ近代建築史における個々の位置付けが求められたのである。

- \* Neumeyer, F.: Mies van der Rohe, das kunstlose Wort, Gedanken zur Baukunst, Berlin, 1986
  - \* Hesse-Frielinghaus, Herta(ed.), Hagener Architektur 1900-1914, Recklinghausen, 1987
  - \* Nerdinger, W.: Theodor Fischer, Architekt und Städtebauer 1862-1938, München, 1988
  - \* Sembach, K.-J.: Henry Van de Velde, New York, 1988
  - \* Schirren, M. (ed.): Hans Poelzig, die Pläne und Zeichnungen aus dem ehemaligen Verkehrs- und Baumuseum in Berlin, Berlin, 1989
  - \* De Michelis, Marco: Heinrich Tessenow, Stuttgart, 1991
  - \* Ziffer, A. (ed.): Bruno Paul, deutsche Raumkunst und Architektur zwischen Jugendstil und Moderne, München, 1992
  - \* Günther, S. (ed.): Bruno Paul 1874-1968, Berlin, 1992
  - \* Posener, J.: Hans Poelzig, Reflections on his Life and Work, New York, 1992
  - \* Thiekötter, A., et al.: Kristallisationen, Splitterungen, Bruno Tauts Glashaus Köln 1914, Basel, 1993
  - \* Frank H. (ed.): Fritz Schumacher, Reformkultur und Moderne, Stuttgart, 1994
- さらに近年では、
- \* Sembach, K.-J.: 1910, Halbzeit der Moderne, Van de Velde, Behrens, Hoffmann und die Anderen, Stuttgart, 1992
  - \* Röder, S. (ed.): Moderne Baukunst 1900-1914, die Photosammlung des deutschen Museums für Kunst in Handel und Gewerbe, Krefeld, Hagen, Berlin, 1993
  - \* Hartmann, K. (ed.): Trotzdem Modern, eine Anthologie zur Geschichte der Architektur in Deutschland 1919-1933
  - \* Lampungani, V. M. und Schneider, R. (ed.): Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 1950, Reform und Tradition, Stuttgart, 1992
  - \* Lampungani, V. M. und Schneider, R. (ed.): Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 1950, Expressionismus und Neue Sachlichkeit, Stuttgart, 1993
- などの展覧会等によって、第1次大戦前の近代建築の様相が、新たな一次資料の発見などと相俟って、明らかにされつつある。後二者は、ランブニャーニを中心とす

るフランクフルトのドイツ建築博物館を研究母体とするグループによる、ドイツ近代建築史再読の継続的研究の成果である。

以上のように、1900年から1914年頃までの時代状況の分析と、この時期を対象とする研究領域の確立が近年になって進み、ワイマール期にその特質を一元化させてきた従来の枠組を越えた近代建築史観の形成が行われてきている。固定化された旧来の近代建築像を更新し、ドイツ近代建築に内在する近代性をさまざまな観点から多層的に解析する作業が進められているといえる。

### 3. 本論の史的展望と個別的研究状況

前項では、20世紀初頭のドイツ、とくに第1次大戦前という時代状況を扱った、ドイツにおける包括的研究の進展を概観した。

ボゼナーによる同時代史的記述、ボン大学のブッデンズィークを中心とするペーレンス周辺の新資料発掘とその分析、ドイツ建築博物館のラムブニャーニによる伝統主義研究、あるいは、後述するマサチューセッツ工科大学のスタンフォード・アングダーソンらによる社会学的見地からの読解、などによる多様な解析格子が、この時期の建築および工芸の特質を描き出す上で提示されてきている。

しかし、19世紀から20世紀への世紀転換期のドイツをどのように性格づけ、画定していくのかという点については、いまだ確固とした共有されるべき認識が確立されているわけではない。それは、この時期の建築作品に、後のワイマール期に顕著に観察され得るような形態的革新が見られないという、よく指摘される理由ばかりによるものではない。この時期のさまざまな建築家、芸術家による試みが、近代という時代の特徴を画する本質的な提案性をもつものであるにもかかわらず、第一次大戦前夜の政治的社会的変動期にあってその成果を十分に問われることなく、いまだ未完のまま問題の枠組だけが継承されてきているからである。

現在では、それを再びひとつの統合された叙述の中に組み込むことよりも、近代という時代のもつ多義的性格を一つひとつの歴史的事象の中から読み取ることでその多様な相貌を保持し、その結果として総体的な近代建築像が画定されていくよう



な作業が要請されてきているといえる。

本研究が、近代建築の萌芽となる歴史的段階に着目し、「工芸」という領野に内在する問題を理念的に分析することで後の展開へ連結され得るような近代建築のひとつの特質を描出しようと試みたのも、こうした方法論的な認識を背景とするためである。

さて、20世紀初頭のドイツ近代建築および工芸の展開に対する論者の史的展望は、1)ヘルマン・ムテジウスを軸とする、ドイツにおける工芸学校教育の改革、2)建築家ペーター・ベーレンスと電機企業AEGの技術者との協同、3)ドイツ工作連盟の設立経緯にみられる芸術家と製造業者の関係の再編、という三つの個別的な主題によって形成されている。本項では、これらの問題に関連する研究の状況について、以下に概説する。

まず、ドイツの工芸学校教育に関してであるが、これは十分な包括的記述がいまだなされていない領域である。ムテジウスをめぐる言説が『英国の住宅』を中心にして組み立てられる傾向があるため、イギリスより帰国した後にムテジウスが主な活動の場とした、商務省州産業局に関する叙述が欠落しているのである。この州産業局においてムテジウスは、ドイツ各地の工芸学校教育の制度上の改革をすすめる。この経緯については、以下の文献に断片的に記されている。

\*Pevsner, N.: Academies of Art, past and present, Cambridge, 1940

(中森義宗、内藤秀雄訳、『美術アカデミーの歴史』、中央大学出版部、1974年)

\*Wingler, H. M.: Kunstschulreform 1900-1933, Berlin, 1977

\*Akademie der Künste(ed.): Hermann Muthesius 1861-1927, Berlin, 1977

\*Hubrich, H.-J.: Hermann Muthesius, die Schriften, zu Architektur, Kunstgewerbe, Industrie in der Neuen Bewegung, Berlin, 1981

\*Mai, E. et al.: Kunstpolitik und Kunstförderung im Kaiserreich, Kunst im Wandel der Sozial- und Wirtschaftsgeschichte, Berlin, 1982

\*Werkbund-Archiv(ed.): Hermann Muthesius im Werkbund-Archiv, Berlin, 1990

\*Moeller, G.: Peter Behrens in Düsseldorf, die Jahre von 1903 bis 1907, Weinheim, 1991

最後のメラーの研究は、デュッセルドルフ時代のベーレンスの活動を詳細に解析

したもので、デュッセルドルフ工芸学校における教育活動と関連して、ムテジウスの動向についても触れられている。

ベーレンスについては、これまでさまざまな角度から、研究成果が積み重ねられてきた。以下に、その概略を記す。

ベーレンスはユーゲントシュティルの画家としてその経歴を始め、その後さまざまな造形的変遷を経て、建築家としての活動領域を拡大していった。ベーレンス研究は、こうしたベーレンスの造形的傾向を継時的に検証することによって、19世紀末から第一次大戦後にいたるデザイン思潮の流れを汲み取ろうとする立場をまずとった。したがって、それらの研究はいわばモノグラフ的な作品研究という側面が強く、その成果は今日のベーレンス研究の基礎となっている。この傾向の研究としては、まず、

\*Boeber, F.: Peter Behrens, München, 1913

\*Cremers, P. J.: Peter Behrens, sein Werk von 1909 bis zur gegenwart, Essen 1928

が挙げられる。これらは生前のものであるが、時代が限られているとはいえ詳細な作品分析がなされ、ベーレンス研究の原典となっている。

戦後になると、とくにワイマール期中心のドイツ近代建築史の形成とともに、またナチズムとベーレンスの関係が指摘されるようなこともあって、まとまった形でベーレンス研究は一時下火になっていた。しかし、1960年のカサベラ誌上におけるベーレンス全作品のクロノジカルな分析は、その資料的価値もあいまって60年代のベーレンス研究再開の気運を作り出した。また、この時期には、ブランケージやアンダーソン、カダツによる、モノグラフ的研究の進展がみられる。

\*Rogers, E. N. et al.: "Numero dedicato a Peter Behrens" Casabella, Casabella, Nr.240, 1960.6

\*Branchesi, L.: Peter Behrens, Ph.D diss., University of Rome, 1965

\*Anderson, S. O.: Peter Behrens and the Architecture of Germany 1900-1917, Ph.D diss., Columbia University, 1968

\*Kadatz, H.-J.: Peter Behrens, Architekt, Maler, Grafiker und Formgestalter, 1868-1940, Leipzig, 1977



\* Windsor, A.: Peter Behrens, Architekt and Designer, London, 1981

また、前述したブッデンズィークらの研究グループは、一連のペーレンス研究の成果を送り出した。これは、単なる作品分析と歴史的事実の再構成にとどまらず、新資料の発掘により新たな角度からペーレンスを再評価し、ドイツ近代建築史における位置付けを構築しようとするものである。

\* Buderath, B. (ed.): Peter Behrens, umbautes Licht, das Verwaltungsgebäude der Hoechst AG, München, 1990

\* Pfeifer, H.-G. (ed.): Peter Behrens, "Wer aber will sagen, was Schönheit sei?", Grafik, Produktgestaltung, Architektur, Düsseldorf, 1990

\* Asche, K.: Peter Behrens und die Oldenburger Ausstellung von 1905, Berlin, 1991

ブッデンズィークらによるペーレンス研究の基本的枠組は、シンケル以降のドイツ古典主義精神の継承者としてペーレンスを位置付けている。これは、第一次大戦後にはミース・ファン・デル・ローエにより、より洗練されたかたちで具体化されていくものであり、この流れは、ドイツにおける近代建築史研究の中核を形成している。そこに、世紀転換期にみられるさまざまな造形的傾向が重ねられていくところに、このグループによるペーレンス研究、および近代建築史研究の大きな特徴がある。

一方で、以上のような体系的な研究と平行して、個々の建築作品に着目する個別的研究も行われてきている<sup>27)</sup>。

最後に、ドイツ工作連盟をめぐる研究の状況について触れたい。

工作連盟に関する包括的な研究は、70年代末以降、ジョン・キャンベル、クルト・ユングハンスらによってまとめられている。とくにキャンベルの著作は、設立から第二次大戦前のナチスの台頭までの時間的な幅がりを対象として、工作連盟研究の全体的枠組を整備したものである。

\* Camobell, J.: The German Werkbund, the politics of reform in the applied arts, Princeton, Guildford, 1978

\* Junghanns, Kurt: Der Deutsche Werkbund, sein erstes Jahrzehnt, Berlin, 1982

工作連盟は、組織上は現在でもその活動を継続させており、度重なる回顧展を通して典拠資料の再録が進められ、新たな解釈がそのつど呈示されてきている。

\* Eckstein, H., et al. (ed.): 50 Jahre Deutscher Werkbund, Frankfurt a. M., 1958

\* Burckhardt, L. (ed.): The Werkbund, studies in the history and ideology of the Deutscher Werkbund 1907-1933, Venice, 1977

\* Hoffmann, O. (ed.): Der Deutsche Werkbund-1907, 1947, 1987..., Berlin, 1987

\* Fischer, W. (ed.): Zwischen Kunst und Industrie, Der Deutsche Werkbund, Stuttgart, 1987

また、ベルリンのドイツ工作連盟資料館を中心とする、社会学的観点を取り込んだ総合的踏査が、1972年以降Werkbund Archiv叢書というかたちで逐次刊行され、工作連盟をめぐる時代状況が多様な角度から描出されている<sup>28)</sup>。関連する主要なものを記すと、

\* Frecot, J. und Kerbs, D. (ed.): Werkbundarchiv, Berlin, 1972

\* Siepmann, E. (ed.): Kunst und Alltag um 1900, Lahn-Gießen, 1978

\* Bergius, B., et al. (ed.): Architektur, Stadt und Politik, Festschrift für J. Posener, Lahn-Gießen, 1979

\* Deutsche Werkbund und dem Werkbund-Archiv(ed.): Die Zwanziger Jahre des Deutschen Werkbundes, Lahn-Gießen, 1982

\* Thiekötter, A. und Siepmann, E., et al. (ed.): Packeis und Pressglas, von der Kunstgewerbebewegung zum Deutschen Werkbund, Lahn-Gießen, 1987

さらに、マサチューセッツ工科大学のスタンフォード・アンダーソンを中心とするグループは近年になって、ペーレンスに対する個別的研究から工作連盟を含めたより広範な時代状況へ関心を移行させてきており、その成果が以下に纏められている。

\* Anderson, S.: "Sachlichkeit and Modernity, or Realist Architecture", in: Mallgrave, F. H. (ed.): Otto Wagner, reflections on the Raiment of Modernity, Santa Monica, 1993

\* Jefferies, M.: Politics and culture in Wilhelmine Germany, the case of industrial architecture, Oxford, 1995

\* Schwarzer, M.: German architectural theory and the search for modern identity, Cambridge, N. Y., 1995



#### 4. 論文構成について

本論は、1) ドイツにおける工芸学校教育の改革、2) 電機企業AEGにおける建築家ペーター・ペーレンスの活動、そして、3) ドイツ工作連盟設立の経緯、の三つの主題を取り扱い、それぞれについて個別的な検討を加えている。

英国よりもたらされた工芸理念が、第一に工芸教育という局面においてその問題を露呈させ、つぎに近代技術の生産機構へ建築家が参入していくことでそこにどのような変容がなされ、さらに当時のドイツの政治的状況を背景としながらいかなる構想のもとに経済的観念と結び付き、組織化がなされていったのか、といった点について重点的に記述を行っている。

こうした方法上の枠組と対応して、本論は序章、結章を含め全5章、全10節より構成される。

第1章では、ムテジウスによってイギリスからもたらされた工芸理念が、ドイツにおいてどのように受容され実践されていったのかという点について考察する。従来はムテジウスの著書『英国の住宅』を介してなされるこの問題を、工芸学校の教育改革に着目することによって、別の角度から再検討を試みる。

第1節において、大使館付技官としてのイギリスでのムテジウスの活動の全貌とその役割を扱う。『ツェントラルブラット・デア・パウフェアヴァルトツング (Zentralblatt der Bauverwaltung)』誌などにみられる大使館付技官としての報告をとおして、ムテジウスの工芸に対する認識を明確なものとする作業を行う。さらに、ムテジウスの1902年の著書『様式建築と建築芸術』にみられる工芸の措定、とくに「即物的芸術」とムテジウスが呼ぶ新たな芸術像の内容を検証する。

第2節でドイツにおける工芸学校教育の改革の全体像について整理する。まずドイツの工芸学校がどのような経緯で成立し、20世紀初頭にいたるまでどのような史的展開を経てきたのか、について概観する。そして、プロシヤ商務省州産業局に配属されたムテジウスの活動と、工芸学校改革の具体的な構想の内容を検証する。とくに、工房コースの履修カリキュラムへの導入を通じて、当時の実践的技術を工芸

学校の造形教育の中に取り込もうとした点について詳述する。

第3節は、第2節を受けて、ペーター・ペーレンスによるデュッセルドルフ工芸学校の造形教育を取り上げる。この時期のペーレンスとムテジウスの交友を軸に、両者の間に理念的な共通性が観察できること、ペーレンスによる教育カリキュラムの再編、そして具体的な造形教育の方法論について述べる。さらに、ペーレンスの教育理念にみられる性格について考察し、それがベルリン時代のペーレンスのデザイン理念へと継承されていることを指摘する。

第2章では、電機企業AEGにおけるペーレンスの活動を通して、当時の建築家が製品の製造システムへ介入していき、その技術的な条件を造形の問題と関連づけ、新たなデザインの方法論に結実させていった過程を明らかにする。

第1節は、AEGによるペーレンス招聘の経緯を扱う。ペーレンス招聘に直接携わったパウル・ヨルダンについて、招聘の背景となったペーレンスの展覧会パビリオンの建築、AEG社長のヴァルター・ラーテナウとペーレンスの関係、ペーレンス参画以前におけるAEGの建築家、芸術家の登用とその性格、といった点について述べる。さらに、同時代の批評家たちの言説を検証し、ペーレンス登用に関する当時の認識をそこから読み取る。第2節においては、ペーレンスによるAEGのプロダクトデザインの造形を具体的に検証し、その特質を明らかにする。まず、AEGの技術者ミヒャエル・フォン・ドリフォ・ドブロヴォルスキーによる製品製造の技術的要請に、ペーレンスがどのように応答していったのかを検討する。つぎに、アーク灯および電気ボットのデザインを取り上げ、価格リスト番号の検証、旧型アーク灯との比較などの作業を通して、その造形上の特徴を明らかにする。そして、「工業芸術」というペーレンスのデザイン理念が提示されるに至った経緯について考察する。

第3節では、AEGタービン組立ホール設計の経緯に着目し、ペーレンスと、AEGの生産管理技術者オスカー・ラジェおよび構造技術者カール・ベルンハルトの二人の技術者との協同形態に、独自の性格が観察されることを述べる。そして、こうした経緯をとおして建築家と技術者が新たな関係を結び、建築家の果すべき役割

が変質をはじめた点を指摘する。

第3章では、ドイツ工作連盟の設立経緯を扱い、その理念的枠組について、当時のドイツの社会・経済状況を考慮に入れながら検証する。

ドイツ工作連盟については、1914年のムテジウスとアンリ・ヴァン・ド・ヴェルドの規格化をめぐる論争に言及がおよぶ場合が多い。本章では、規格化という問題が顕在化する以前の、とくにその設立の経緯のなかに観察される、工作連盟のもうひとつの考察軸を見いだすものである。

第1節においては、1906年の第3回ドイツ工芸展をめぐる、ドレスデン工房の主宰者カール・シュミットとムテジウスとの関わりについて述べる。ムテジウスがドレスデン工房の新しい製造システムに着目していた点、しかし一方では、展覧会そのものに対しては否定的であった点に言及する。また、シュミットがムテジウスの『様式建築と建築芸術』を高く評価し、両者の工芸に対する認識がこの時点で共有されたものだったことを指摘する。第2節では、ムテジウスのベルリン商科大学における講演を契機として、製造業者を母体とする「工芸の経済的利益のための専門家連合」と、ムテジウス、シュミットらを中心とする芸術家側との対立構造が次第に明確となっていった経緯を検証する。この対立は、専門家連合の定例総会における、いわゆる「ムテジウス問題」にその問題が集約されており、工作連盟設立の直接の誘因となった。

第3節においては、工作連盟の設立総会について述べている。とくに、ムテジウスが総会出席を期日直前に突然取りやめた経緯を検証する。また、ドイツ工作連盟資料館に残されている「未使用の工作連盟宣言」と題されたムテジウスの講演草稿を分析し、設立時点における工作連盟の理念的枠組について整理する。

第4節では、工作連盟の主導者との関わりをとおして、その理念定立に大きな影響力をもった政治家フリードリヒ・ナウマンについて述べる。貿易振興と内政改革を組み合わせるドイツの民主化をすすめるというナウマンの構想のなかで、「芸術」にどのような役割が要請されるのかという点について検討する。そして、ナウマンの「工業芸術」と工作連盟設立の理念との共通項を抽出する。

各章をとおして、「技術と芸術の統合」というドイツ近代建築史の中核をなす理念を、様々な角度から検証していく。この理念が、工芸教育の改編(第1章)、近代生産機構への建築家の介入(第2章)、新組織の設立(第3章)という三つの局面において、共通の枠組をもつことを指摘する。さらに、それぞれの事象を通して、工芸理念そのものの再編がすすめられ、近代建築の展開を準備する理念的基盤が潜在的に形成されていったことを記す。

結章において、工芸理念の再編がすすめられていく一方で、19世紀に汎用され、工芸製品の質の低下を招いた「芸術」の解体がなされ、変貌する近代社会に即応する新たな文化擁立の拠点となる理念が要請されるようになった点に言及している。ムテジウスの提唱する「即物的芸術」も、またナウマン、ペーレンスの「工業芸術」も、こうした観点からあらためて理解することができる。そして、これらの近代工芸理念が、第一次大戦後のドイツの近代建築の発展へ継承され得る射程をいかに獲得していったのかという点について述べ、逆説的に第一次大戦前という時代の固有性について指摘する。



- 1) Giedion, S.: Space, Time and Architecture, the growth of a new tradition, Harvard Univ. Press, Cambridge, 1941.  
(太田實訳、『空間・時間・建築』(1,2)、丸善、1969年、1974<sup>2</sup>年)
- 2) Pevsner, N.: Pioneers of Modern Design from William Morris to Walter Gropius, Museum of Modern Art, New York, 1949.  
(白石博三訳、『モダン・デザインの展開』、みすず書房、1957年)
- 3) Posener, J.: Berlin auf dem Wege zu einer neuen Architektur, Das Zeitalter Wilhelms II., Prestel-Verlag, München, 1979.
- 4) Buddensieg, T. und Rogge, H.: Industriekultur, Peter Behrens und die AEG, 1907-1914, Gebr. Mann, Berlin, 1979
- 5) Muthesius, S.: Das englische Vorbild, eine Studie zu den deutschen Reformbewegungen in Architektur, Wohnbau und Kunstgewerbe im spätern 19. Jahrhundert, Prestel, München, 1974
- 6) Campbell, J.: The German Werkbund, the politics of reform in the applied arts, Princeton Univ. Press, Princeton, Guildford, 1978
- 7) Buddensieg, Tilmann(ed.), Berlin 1900-1933, Architektur und Design, The Smithsonian Institution, Gebr. Mann Verlag, Berlin, 1987.
- 8) デュッセルドルフ芸術美術館(Kunstmuseum Düsseldorf, Düsseldorf)、フォルクヴァング・エッセン美術館(Museum Folkwang Essen, Essen)、カール・エルンスト・オストハウス美術館(Karl Ernst Osthaus Museum, Hagen)、ケルン芸術協会(Kölner Kunstverein, Köln)、カイザー・ヴィルヘルム美術館(Kaiser Wilhelm Museum, Krefeld)、フォン・デル・ハイト美術館(Von der Heydt-Museum, Wuppertal)の6都市6美術館の共催による、Der westdeutsche Impuls 1900-1914, Kunst und Umweltgestaltung im Industriegebiet展(1984年)。
- 9) Lampugnani, Vittorio Magnano and Romana Schneider, Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 1950, Reform und Tradition, Stuttgart, 1992.
- 10) Sembach, Klaus-Jürgen, et al. (ed.), 1910 Halbzeit der Moderne, Van de Velde, Behrens, Hoffmann und die Anderen, Verlag Gerd Hatje, Stuttgart, 1992.
- 11) 注2)と同じ。
- 12) ベグスナー、太田訳: op. cit., p. 8

- 13) op. cit., p. 28
- 14) 注1)と同じ。
- 15) Benevelo, L., Storia dell'architettura moderna, Guis. Laterz e Figli, 1960  
(武藤章訳、『近代建築の歴史』(上下)、鹿島出版会、1979年)
- 16) Bahham, R., Theory and Design in the First Machine Age, The Architectural Press, 1960 (石原達二、増成隆士訳、『第一機械時代の理論とデザイン』、鹿島出版会、1980年)
- 17) バンハム、石原、増成訳: op. cit., pp. 8-9.
- 18) op. cit., p. 79
- 19) Tafuri, M. and F. Dal Co, Architettura Contemporanea, Elekta, 1976, tr. into English; Modern Architecture, Harry N. Abrams, 1979
- 20) Dal, Co., F.: Theorie del moderno, Architettura Germania 1880-1920, Gius. Laterza&Figli Spa, 1982. これは、ders., Figures of Architecture and Thought, German Architecture Culture 1880-1920, Rizzoli, New York, 1990 に英訳され再録されている。
- 21) Frampton, K., Modern Architecture, a critical history, Thames and Hudson, 1980, 1985<sup>2</sup>
- 22) Lampugnani, V. M., Architektur und Städtebau des 20 Jahrhunderts, Hatje, Stuttgart, 1980. (川向正人訳、『現代建築の潮流』、鹿島出版会、1985年)
- 23) 注9)と同じ。
- 24) Curtis, W. J. R., Modern Architecture since 1900, Phaidon Press, 1982.  
(五島朋子他訳、『近代建築の系譜-1900年以後』(上下)、鹿島出版会、1990年)
- 25) Hitchcock, Henry-Russell and Johnson, Philip, The International Style, New York, 1932  
(武澤秀一訳、『インターナショナル・スタイル』、鹿島出版会、1978年)
- 26) ナチス・ドイツの建築に関する研究状況については、邦文ではたとえば、八束始め、小山明:『未完の帝国』、福武書店、pp. 288ff. 1991年に概略が記されている。
- 27) ベーレンスの個別的な活動、あるいは特定の作品に対する分析を主題とするものに、たとえば以下の研究がある。  
Hesse-Frielinghaus, H.: Peter Behrens und Karl Ernst Osthaus, eine Dokumentation nach den Beständen des Osthaus-Archivs, Hagen, 1966  
Hoepfner, W. und Neumeyer, F.: Das Haus Wiegand von Peter Behrens in Berlin-Dahlem, Mainz, 1979



Norberg-Schulz, C. : Casa Behrens, Darmstadt, Rome, 1980

Gerber, W. : Nicht Gebaute Architektur, Peter Behrens und Fritz Schmachter als Kirchenplaner in Hagen. Beispiele aus den Jahren 1906-1907, Hagen 1980

Schuster, P.-K. : Peter Behrens und Nürnberg, Geschmackswandel in Deutschland, Historismus, Jugendstil und die Anfänge des Industrieform, München, 1980

28) Werkbund-Archiv叢書には、本文で挙示したもののほかに、

Lusk, I. C. (ed.) : Montagen ins Blaue, Laszlo Moholy-Nagy, Fotomontagen und -colagen 1922-1943, Gießen, 1980

Kämpf, G. und Siepmann, E. (ed.) : Alchemie des Alltags, das Werkbund-Archiv, Museum der Alltagskultur des 20. Jahrhunderts, Gießen, 1987

Weißler, S. (ed.) : Design in Deutschland 1933-1945, Ästhetik und Organisation des Deutschen Werkbundes im >Dritten Reich<, Gießen, 1990

など。

## 第 1 章

### 工芸理念の受容

#### ードイツにおける工芸学校教育の改革ー

#### 1-1. 節 ムテジウス経由による工芸改革運動のドイツへの移入

19世紀後半のイギリスにおける工芸改革運動は、大使館付技官としてロンドンへ  
「任していたヘルマン・ムテジウスなどの活動を通してドイツ本国へ紹介され、20  
世紀初頭のドイツにおける工芸、建築の展開の基盤形成につながられていく。従来  
は、この経緯に関しては、主にムテジウスの1904/05年の著書『英国の住宅』を軸に  
語られることが多く、その広範な影響力についてたびたび強調されてきた。

しかし、帰独後のムテジウスは、商務省州産業局においてドイツ各地の工芸学校  
の教育改革に従事し、工芸教育をめぐる制度上の整備を含めて、『英国の住宅』とは  
異なった文脈においても影響力をもった。

また、イギリスの建築、工芸に関する著作の出版も、『英国の住宅』以外に数冊に  
及んでいる。1902年の『様式建築と建築芸術』では、建築と工芸の新たなあり方に対  
する提言が、史的検証を踏まえて、理論的に考究されている。

『英国の住宅』にみられるムテジウスの住宅改良運動への視点と、州産業局の技官  
としての工芸教育改革の実践、また、『様式建築と建築芸術』などにおける建築、工  
芸の理念的定位の背景には、住宅建築あるいは工芸を媒介としたムテジウスの近代  
生活への視線が共有されている。本節において以降検証するように、両者はひとつ  
の理念的枠組のもとで結び付けられているのである。

こうしたムテジウスの近代像は、イギリスでの視察経験を経てしだいに確立され  
ていったものと考えられる。だが、ムテジウスはイギリスへ赴く前に、日本におい  
て約4年の滞在経験を経ている。この点を鑑みると、その間の体験が、ムテジウス  
の近代への意識形成に何らかの影響を与えたとも考えることも可能である。

ムテジウスは、日本および日本の文化に対して、どのような認識を得ていたのか。  
また、日本の建築から何を学び、みずからの近代建築像の形成にどう結び付けたの  
か。ムテジウスについて、また、工芸改革運動のドイツにおける伝播の様相につい  
て記述を始めるにあたって、まずこの点から検討してみたいと思う。



# 1-1-1. イギリス以前のムテジウス—書評「日本の住宅」について

ヘルマン・ムテジウス(Hermann Muthesius 1861-1927)は、1893年にプロイセンの建設省(Preußisches Ministerium für öffentliche Arbeiten)に入省、1896年よりドイツ大使館付技官として渡英する。その後、1903年に帰国するまで、約7年間にわたりロンドンに滞在し、イギリスの工芸、建築に関する視察、調査を行う。近代建築の展開に対するムテジウスの貢献は、このイギリス時代の活動を起点とするのが通説であり、多くの論者が、『英国の住宅』(Das Englische Haus 1904-05)に結実することになるムテジウスのイギリス経験を、その記述のはじめに置いている<sup>1)</sup>。

しかし、それ以前のムテジウスの経歴<sup>2)</sup>を見ると、ベルリン工科大学を卒業後、建築家パウル・ヴァロット(Paul Wallot)の事務所において設計活動に従事し、さらに1887年から1891年まで、日本のエンデ&ベックマンの事務所に在籍している<sup>3)</sup>。ムテジウスはこの間、東京丸の内の官庁集中計画に携わっていたことが知られているが、とくに司法省、裁判所、また専売特記局の計画を担当したといわれる。ムテジウスの日本における活動については、これまでほとんど言及されてきておらず、その詳細を知る関連資料もごく限られている<sup>4)</sup>。

また、ムテジウス自身が日本について言及しているのも、その著作、論考の量の膨大さを考えると、あまりに僅少である。とくに日本に関連する問題に主題を限定し、ある一定の紙面を割いて論述している論考は、つぎの二つの文献を挙げることができるのみである。

①「東京におけるドイツ・プロテスタント教会(Deutsche evangelische Kirche in Tokio)」(1891)<sup>5)</sup>

②「日本の住宅」(1903)<sup>6)</sup>

①は、ムテジウスが建設に関わった教会について、その設計の経緯、構造、仕上げ材料等に関連する事柄を概説している。あわせて、プロテスタント教会の日本への布教の概況についてまとめ、この教会が「極東においてドイツの影響が見られるものの中で画期的」なものであり、「外国において成長しつつあるドイツ的なもの

の記念碑」であるとしている。敷地周辺の立地特性に関する叙述が断片的に行われているが、そのほか、とくに日本の建築、文化等についての言及は見られない。

一方②は、F. パルツァーの『日本の住宅』という本を紹介したものである<sup>7)</sup>。書評というかたちを取ってはいるものの、日本の文化に対するムテジウスの理解とその経験の一端を知ることができ、興味深い。また、この論考が発表されたのは1903年7月であり、翌年の『英国の住宅』第1版の出版をひかえて、住宅建築や工芸に対するムテジウスの認識の基層となる視点を、別の角度から読み取ることができる。本項では、この「日本の住宅」を取り上げて、ムテジウスの論点を整理する。

まずムテジウスは、日本についての印象を、「現代における憧憬の混合」がなされる場所であり、「多くの点で、もっとも誠実に、夢のような楽園を育てている国」であると描写する。豊かな自然と温暖な気候に恵まれ、それが人々に「他に類例を見ない天与の芸術性」を与え、日本を「一貫して芸術的な文化をもつ」国に形成した。日本人は、「つねに、思想家であるよりもむしろ芸術家」である。そして、他の国におけるのと同様、日本に固有のこの芸術性は、住宅建築の中にもっともよくあらわれている、としている。

一方で、日本の建築に対するドイツ人の一般的な理解が旅行書程度のもので、きわめて偏向していることをムテジウスは指摘する。モース(E. G. Morse)の『日本の家屋とその環境』(Japanese homes and their surroundings)や、英国建築家協会の年鑑に所収されているというコンドル(Josiah Conder)の論考について触れ、それらがすぐれた分析を行っているものの、英語による記述であるためドイツでの普及があまり見られないこと、そして包括性という点で十分なものとなっていないことを記している。これらの先行する研究と比較して、パルツァーの『日本の住宅』では、構造的、技術的な解析が十分に行われており、この点で新しい知見をもたらしていると高く評価する。とくに、木造を主構造とする日本の建築が、頻発する地震、火災に対応して発展させることになったという、増改築のシステムにムテジウスは着目している。

しかし、日本の建築の特徴は、構造上の問題だけに帰せられるものではない。寺



社建築に見られる構造的な工夫は仏教を背景とした中国からの影響であり、日本固有の特質はむしろ住宅建築の中に見いだされる、とムテジウスはいう。中国のイス坐に対し日本では床坐が一般的であり、こうした起居様式のちがいに象徴される文化の相違が、日本における寺社建築と住宅建築の相違に対応して見られる。「日本の装飾や建築形態においては、寺社芸術と生活の芸術との境界がきわめて明確なものとなっている」のである。

ムテジウスは、日本の住宅を「生活の芸術(Kunst der Lebens)」と呼び、それを寺社建築の系譜とは異なったものとして認識する。そして、この「生活の芸術」の中にこそ、日本文化の独自性をもっともよく見られると考えるのである。

ムテジウスの分析はさらに、住宅の配置形式、設備、室内空間などの点に及ぶ。たとえば、配置形式の特徴については、大使館付技官として7年間の滞在をまさに終えようとしているイギリスの住宅との共通性を指摘している。

「日本の住宅の配置は多くの点で興味深いものである。自然との内的な共生が見られ、それは何よりもまず庭園にあらわれている。それはまた、われわれがイギリスの住宅の中に観察するものでもある。双方に共通するのは、家屋は庭に面して建てられ、道がその中に引き込まれている点である。」

さらに、引き戸、雨戸などの建具、厨房や浴室の設備等についても、「すべて自然のままのものであるが、その野生のうちに独創性が潜んでいる」と記し、それらが「生の喜びを与えてくれる」ものであると、自然と人々の生活との密接な連環を強調するのである。

そして、内部空間の特質については日本の住宅がひとつの理想を体現するものであることを、以下のように言明している。

「日本の部屋は、われわれに尽きることのない多くの提案を投げかけている。それは、彼我の条件によって異なる細部の取り扱いにおいてではなく、空間形成の全般的な目標といった点についてのものである。もしわれわれが、可動家具を使うことで造り付けの家具を少なくし、部屋に統一感と静謐を与えたいと望むなら、日本の部屋の誇り高き空白は、ひとつの理想を示すものである。また、もしわれわれが、

壁に絵をこれ以上飾ろうと思わず、棚の中の不必要ながらくたを片付けたいと思うのなら、われわれは日本に理想的な状態を見いだすことだろう。日本では、宝物は梱包されてしまわれていて、絵はあらかじめ決められた壁に一枚だけ飾られ、棚には一、二個の小さな置物があるだけである。そして、もしわれわれが、天井や壁に静謐で無装飾の平面を求め、装飾を切り詰めていきたいのなら、透かしのある欄間に唯一の装飾が見られるものの、調度家具のあらゆる部分に優雅さを残す日本の部屋が、考え得る限りの最高の模範となるのである」

ここでムテジウスが列挙している室内空間の特質、つまり、統一感、静謐さ、無装飾といった点は、当時のムテジウスが構想していた新しい工芸、建築が兼ね備えるべき性質とまさに一致するものである。そして、可動家具や床の間、違い棚、欄間といった具体的な室内空間の造作に言及しながら、それらの性質を満たす理想の空間が日本の住宅にあるとしている。「今日の工芸運動において、日本の部屋は絶えざる関心の的なのである」とムテジウスは明言し、日本の住宅に対する高い評価を吐露するのである。

以上のように、この論考「日本の住宅」に限れば、ムテジウスの視座はつぎのような点に見ることができると考えられる。ひとつには、「生活の芸術」とムテジウスが呼んだように、寺社建築とは異なった位相に日本の住宅建築を位置付け、その独自の価値を指定したことが挙げられる。さらに、イギリスの住宅との共通性を指摘しているように、庭園を介した自然との関わり方に、ムテジウスは日本の住宅の大きな特質を見ている。そして、室内空間については、日本の住宅に見られる「誇り高き空白(Leerheit)」が、過剰な装飾を排斥しようとする新たな工芸運動のひとつの規範となる可能性をもつものであることを示している点である。

ムテジウスが新たな工芸理念を構想していく過程で、イギリスにおける視察経験がその直接の契機となったことは明らかである。しかし、以上のような日本の住宅への関心と評価は、イギリスに先立つ日本での滞在経験が、その理念形成に、間接的にはあるにせよ影響を与えたことを示唆するものであると考えられるのである。



### 1-1-2. 大使館付技官(technischer Attaché)としての活動とその役割

ムテジウスは、1896年10月1日より、ドイツ大使館付技官としてロンドンへ赴任する。この大使館付技官(technischer Attaché)という制度は、1882年よりプロイセンの建設省(Ministerium für öffentliche Arbeiten)に導入されたものである。本項では、イギリス時代のムテジウスの活動を検討するに先立ち、この制度自体について言及し、それが当時のドイツにあってどのような役割を担い、いかなる目的をもっていたものかについて述べる。

1882/83年のプロイセン州予算は、1月18日付で、「在外外交代表への建築技術者の派遣(zur Attachirung von Bautechnikern an einzelne diplomatische Vertretung im Auslande)」という項目に、計3万マルクを計上している。この年、二人の技術者が、パリとワシントンへ派遣された。ひとりとは河川工学技師、もうひとりとは建設技師である。これが、大使館付技官という制度が実施にうつされた最初の例である。4年後の1886/87年には、7万5千マルクと倍以上の予算が割かれることになる。

建設省の官報誌でもある、『ツェントラルブラット・デア・パウフェアヴァルトゥング誌(Zentralblatt der Bauverwaltung)』の1882年号には、この大使館付技官の派遣に関する概要が掲載されている<sup>81)</sup>。

これによれば、新制度導入の理由として、急速な建設技術の発展にともない、州建設官(Staatsbaubeamten)の職務能力について、その技術的水準の維持と向上の必要性が強く認識されるようになった点が挙げられている。とくに、最新技術の習得に際して、外国における建設事例の学習に対する要請が高まり、それに先立ち各国の現況をまず把握することが急務であることが述べられている。これには、19世紀半ばよりヨーロッパ各地で開催されてきた万国博覧会、国際展覧会などによって、各国家間における建設技術水準の相対化が進行していったことが背景のひとつにあると考えられる。

建設省では、『ツェントラルブラット・デア・パウフェアヴァルトゥング』誌、およ

び『ツァイトシュリフト・フュア・パウヴェーゼン』誌(Zeitschrift für Bauwesen)の二つの雑誌の刊行を通して、最新技術の解説や外国の事例の報告を行ってきた。しかし、とくに外国事例の紹介という点については、「全体像を包括的に提供することができず、とりわけ各国別の建設活動についての概説が行われていない」状況にあった。そうした中で、諸外国の「公共建築の質や、その建設技術の詳細についての情報を得ること」が望まれていたのである。

こうした要請を背景に、各国におけるドイツ大使館を介して、専任の建設監督官(Regierungsbaumeister)を派遣し、当地における建設技術の分析と本国への報告を任務とする大使館付技官という制度が発案された。この制度の施行により、「資料をみずから収集すること、時々刻々報告を行うこと、当地における外国政府を介しての活動、そして視察旅行費の大幅な削減、が可能となる」とされている。

1884年の『ツェントラルブラット・デア・パウフェアヴァルトゥング』誌では、制度施行後2年を経て、具体的にどのような成果がなされているのかについて、中間報告がなされる<sup>82)</sup>。

大使館付技官による技術報告の内容は、主として、河川改修、運河建設、築港工事、海洋工事、鉄道建設、架橋工事、傑出した建築作品などの、多岐にわたる技術分野における建設工事の詳細を扱うものである。だが、そればかりではなく、交通運輸および土木建築などの法制、国家主導による建設事業の組織、などの制度上の問題についても言及が行われている。

また、上記の主題のもとで、個々の報告は、各技官による解説と関連図版の掲載、そして、当地の建設省作成による技術便覧からの抜粋、指導的建築家、あるいは技術者による論考、話題となった建築作品の概要、建設技術上の問題に関する論争、などが取り上げられる。こうした報告にもとづいて、「各国の状況に関する詳細な個別研究とその有効な利用が、はじめて包括的に可能となった」とされている。

さらに、「大使館付技官の報告を、より広い分野において活用できるようにする」という課題に対する言及が行われている。これには、いくつかの問題点が指摘されている。ひとつは、膨大な量となる個々の報告を全文公表するのは不可能であると



いう点である。抄録というかたちを取ったとしても、対象とする主題の包括的記述という特質を十分に反映した内容にはならない。また、それは基礎的研究の資料ともなり得ないものである。一方で、資料の詳細を個別に公表するという方法は、一部の専門家にのみ必要な情報を提供するだけで、この制度本来の目的とは合致しない。

しかし、制度導入時より、建設省は最新の技術情報に関する広報活動を重視し、一般的な内容をもつ技術報告に限って、その抄録を暫定的に、『ツェントラルブラット・デア・パウフェアヴァルトゥング』誌、および『ツァイトシュリフト・フュア・パウヴェーゼン』誌に掲載していくことを決定する。また、各報告の目録が、解題とともに、『ツェントラルブラット・デア・パウフェアヴァルトゥング』誌に逐次紹介されることとなる。

以上のように、大使館付技官という制度の目的と役割をみると、それが在外報告官という性格をもち、外国における最新の建設技術の紹介と、報告の即時性および包括性に重点が置かれていたことがわかる。また、その成果は、建設省の広報誌という雑誌媒体を通して、一般へ還元されていくものとされていた。

ムテジウスが1896年よりイギリスへ派遣された時点においても、こうした大使館付技官の役割は、基本的に踏襲されていたと考えられる。ムテジウスは、主に『ツェントラルブラット・デア・パウフェアヴァルトゥング』誌、あるいはいくつかの芸術雑誌（雑誌の種類、注10）に当時のイギリスの工芸、建築、都市問題に関する技術情報を発表する。またこの時期、イギリスにおける経験をもとに、いくつかのまとまった著作を刊行している。これらの点について、次項において詳しく見ていく。

### 1-1-3. イギリス滞在中のムテジウスの雑誌論考について

イギリス滞在中にムテジウスは、90編を超える論考を雑誌等に発表し、また、5冊の著作を刊行している。これらの論考および著作の中で、ムテジウスはきわめて多岐にわたる主題を扱っている。【表-1】は、とくに雑誌論考について、その論題の変遷を年代順に整理したものである。それらの一つひとつを検証することは不可能だが、本項では、膨大な量の論考群の中からいくつかの共通する視点を抽出し、概要を述べる。とくに、技術報告と事例紹介、また、古建築保存に対するムテジウスの認識について扱う。各論点に関する分析は次項にゆずるが、イギリスでの経験から得たと考えられる、ムテジウスの多様な関心のありようについて、簡潔に整理しておきたい。

#### 1) 技術報告・事例紹介

前項において述べたように、大使館付技官としてのムテジウスの職務は、まず第一に在外報告官としての性格をもつ。ムテジウスの論考全体は、イギリスの工芸、建築についての紹介、技術報告が多くを占めており、それは、こうした大使館付技官としての立場からまとめられているものと考えることができる。とくに、『ツェントラルブラット・デア・パウフェアヴァルトゥング』誌に発表された論考はこうした傾向にあるものが多い。主題別に見ると、イギリスの建築家、芸術家の紹介、建築作品の解説、展覧会、設計競技、会議などの経過報告が多く見られる。なかでも着目されるのは、ロンドンの都市整備や建設技術についての報告である。ロンドンの上下水道建設に関して3編の報告が行われており、細菌除去の方法などについて紹介されている<sup>10)</sup>。また、ブラックウェル・トンネルなどのトンネル技術<sup>11)</sup>やロンドンの電気式地下鉄<sup>12)</sup>が取り上げられている。建設技術については、イギリスの不燃木材の紹介<sup>13)</sup>やレンガの最新施工技術<sup>14)</sup>などが扱われている。これらの事例紹介は、1897年から1900年にかけて集中しており、ムテジウスのイギリス滞在のいわば前半期に見られるものである。当時のイギリスの工芸あるいは建築



の動向とは直接関係するものではないが、ムテジウスが大使館付技官として、イギリスにおいてこうした年建設や建築の施工技術に着目していたことは、指摘されるべき点である。ムテジウスはのちに実用性や技術的な側面を重視する思想を醸成させていくが、こうしたイギリスの最新技術への参照が出発点においてなされていることが、その背景のひとつとして考えられる。

## 2) 古建築保存の問題—歴史主義の建築に対する認識

ムテジウスの論考群の中には、イギリスの古建築保存の運動に関する報告が散見される。この主題をめぐって、イギリス滞在中に計5編が発表されている。これらは、ムテジウスの歴史主義建築への考え方を知らる上で興味深い視点を提供している。たとえば、1897年の「ピーターバラの協会とイギリスにおける記念建造物保護」では、ネオ・ゴシック様式の教会建築の設計で知られるJ.L. ピアソンによる改修計画に反対の意を唱えている。ムテジウスは、歴史的に価値をもつ建造物の保存と、建築家によるあらたなデザインの付加とを明確に峻別する。また、政府による古建築の損の行政的措置の遅れを指摘し、それに対して、私設の期間を通しての保存運動の高まりに着目している。S・P・A・B（古代建築物保護協会 Society for the Protection of Ancient Buildings）や骨董商協会（Society of Antiquaries）、ナショナル・トラスト（National Trust）などが挙げられているが、こうした反修復の視点は、S・P・A・Bに言及がおよんでいることからわかるように、モリス、あるいはラスキンのそれからの影響が強いと考えられる<sup>151</sup>。

このようなムテジウスの古建築保存に対する関心は、ストーンヘンジのアメリカへの売却問題などにも及んでいる。1902年の「記念物の〈修復〉」は、保存の問題を総括的にろんだものである。その中でムテジウスは「記念物の建築様式や固有性を包括する枠組みを越えて、創造的な建築家の芸術的固有性がわずかでも発露するようなこのは、細心の注意を払って避けなければならない」<sup>152</sup>と記し、完全な復元以外の修復保存の可能性に対して否定的態度を取る。ここから、建築家の創造が過去の様式の改変へと向かうのではなく、新しい時代に即応した固有の価値の獲

得を目指すというムテジウスの視座が生まれる。つまり、建築家個人の芸術的能力への信頼をもとに、歴史主義から決別しようとするムテジウスの基本的認識の萌芽を、こうした古建築保存をめぐる問題の中に見ることができるのである。

また一方で、歴史主義の建築への言及は、次のようなかたちでもあらわれている。1898年の「イギリスにおける新時代のレンガ建築」では、石材の切り出しやレンガの使用法について、技術的な側面から、材料の性質に適応した合理的な工法の紹介が行われる。そして、こうした石材やレンガによって構成される空間が、「自然の簡素さ」をもたらし、「中世の時代から継承されている空間の雰囲気」を与えてくれるものであるとしている<sup>153</sup>。この「雰囲気(Stimmung)」という言葉について、ムテジウスはつづけて「心性の誠実さ、正直さ、即物性を体現した建築から生まれる」と説明しており、それが建築空間のひとつの性格を示すものとして用いられていることがわかる。ムテジウスは、ネオ・ゴシックの建築にひとつの論理的規範を求めていたが、それがこのように、実際の空間効果という点において理解されていたことは、あらためて着目される点である。ユリウス・ボゼナーは、ムテジウスの用いるこの「雰囲気」という用語について、とくに室内装飾との関連において、「英国工芸運動は室内全体を芸術品にした、とムテジウスは言う。そして、ムテジウスの世代にとって、芸術とはとりわけ雰囲気をかもし出す手段だった」<sup>154</sup>と述べている。ここでは芸術が、「雰囲気」という空間効果をもたらすことに奉仕する手段として用いられるようになった、という認識が示されている。こうしたムテジウスの芸術認識の背景に、歴史主義の建築に対する同様な観点からの理解があると考えることができるのである。



#### 1-1-4. 『様式建築と建築芸術』にみるムテジウスの工芸に対する認識

##### 1) ムテジウスの著作活動について

前項において述べたように、ムテジウスは主として雑誌という媒体をとおして、イギリスの工芸、建築、建設技術、都市整備などに関する最新の情報をドイツへ伝えている。それは、大使館付技官としてムテジウスに課せられた重要な任務にはかならない。だが、こうした作業をとおしてムテジウスは、これらの分野における専門的見識とその体系的な理解を得た。そして、その成果は、イギリス建築に関する著作のなかに、あらためて表明されることになる。

この時期のムテジウスの著作活動について触れると、最初の著作となるのは、1895年のイタリアへの視察旅行の経験をまとめた『イタリア旅行の印象(Italienische Reise-Eindrücke)』(1898年)である<sup>19)</sup>。そして、イギリスの建築に関しては、まず、『今日の英国の建築芸術(Die englische Baukunst der Gegenwart)』が挙げられる<sup>20)</sup>。これは1900年に出版され、イギリス建築の最新の動向を、公共建築、商業建築、都市住宅などの建築型にもとづいて類別し、豊富な写真とともに紹介したものである。また、1901年の、『英国における新しい教会建築芸術(Die neuere kirchliche Baukunst in England)』では、ゴシック・リヴァイヴァルから同時代までの教会建築について、史的に概観している<sup>21)</sup>。さらに、イギリスより帰国した後にまとめられた『英国の住宅(Das englische Haus)』は、周知のごとく、19世紀をとおして発展のみられたイギリスの主に郊外住宅について、室内設備の技術的側面なども含めた多角的な分析を行い、広い影響力を及ぼした<sup>22)</sup>。

一方、1902年には、『様式建築と建築芸術(Stilarchitektur und Baukunst)』が出版されている<sup>23)</sup>。これは、イギリスでの経験を土台として、同時代の建築、工芸のおかれている状況を批判的に整理し、新たな時代の文化構築を模索したものである。イギリスの建築を直接扱ったものではなく、また、個別の建築作品あるいは工芸について紹介したものでもない。この意味において、イギリス建築に関する上記の3冊とは一線を画するものであり、むしろムテジウスの最初の理論的著作と考え

ることができる。

次項では、この『様式建築と建築芸術』を分析の対象として、イギリス時代に培われたと考えられるムテジウスの工芸あるいは建築に対する認識について、検証を試みていきたい。

##### 2) 『様式建築と建築芸術』の概要

『様式建築と建築芸術』は、オットー・ワグナーの著書『近代建築』第4版における書名変更への影響という点において知られている。ワグナーの、ウィーン造形芸術アカデミーの教授就任講演をまとめた『近代建築』は、1896年に初版が刊行された。その後増刷が重ねられるが、1914年の第4版では、Moderne ArchitekturからDie Baukunst der unserer Zeitへと書名そのものが書き換えられた。様式建築への連想と不可分の、ラテン語系列の用語Architekturに代わって、ムテジウスが用いる北方ヨーロッパ語系のBaukunstという言葉への関心が示されたという指摘もなされている<sup>24)</sup>。『様式建築と建築芸術』の第2版に加えられた序文の中で、ムテジウスは次のように記している。「最近まで、建築という言葉には人々に反感を覚えさせるような印象があった。それはまるで、冷たい水を浴びせられているようなものだった。建築という言葉を表題に用いた本は、専門的な書物とみなされ、一般の人々にはまったく関心をもたれないのである。」<sup>25)</sup>

ムテジウスのこの記述には、「建築(Architektur)」という用語が当時どのような印象をもって受け取られていたのかがよく示されている。この点を考慮して本書を読み解くと、標題を構成する様式建築(Stilarchitektur)と建築芸術(Baukunst)という二つの用語は、両者のあいだに対比的な意図が込められて用いられているものと理解できる。つまり、「様式建築」から「建築芸術」へ移行する歴史的段階を、ムテジウスは叙述しようと試みていると考えられるのである。

『様式建築と建築芸術』には二つの版が存在し、第1版と第2版が、それぞれ1902年と1903年の日付で記録されている。序文に記されているように、第1版は1901年の冬に行われたという二つの講演をまとめたものである。また、第2版には、「重要な



加筆が行われ、とりわけ工芸の現況に関する補足<sup>26)</sup>が加えられている。「工芸の現況」という点については、本項で扱う内容と深く関わるもので、以降詳述していくものである。

さらに、第1版と第2版のあいだでは、装丁上の変化がみられる。第1版のカバーデザインには、曲線を多用したユーゲントシュティル風の字体と装飾が用いられているのに対し、第2版では曲線はまったく見られず、より簡素で非装飾的な字体と構成に変えられている。両者のあいだにはわずか1年ほどの差しかないが、こうした改訂がなされていることの背景に、この時期におけるユーゲントシュティルの急速な凋落を重ね合わせ、またムテジウスが出版社へデザインの変更をせまったという指摘もみられる<sup>27)</sup>。

また、『様式建築と建築芸術』は、第1部と第2部の2部から構成されている。

第1部においては、建築の様式的変遷についての、ムテジウスの史的理解が提示される。冒頭ではまず、自然科学などの分野と比較して芸術の領域では新たな展開が見られなくなったという19世紀についての認識が示される。ムテジウスは19世紀を「非芸術的な世紀」と呼び、かつて「諸芸術の母」として君臨していた建築が絵画、彫刻などの造形芸術との密接な相補関係を喪失したとする。建築と芸術との関係が変容を余儀なくされた19世紀という時代状況への眼差しがムテジウスの問題把握のひとつの核となっており、この点からみると、第1部と第2部はそれぞれ、19世紀以前の史的展開と、19世紀後半以降の同時代の問題を扱っていると考えることができる。

第1部では、つづけてギリシャ時代からの建築の変遷が俯瞰されていく。とくに古典主義建築とゴシック建築の系譜が対比的に扱われている点が特徴的である。また、ドイツとイギリス、フランスの各国に対して具体的な言及がおよび、それぞれの歴史的状況が概説されていく。そして、ラテン文化圏を発祥としながら普遍的な社会秩序構築への契機を内在させる古典主義建築に対して、ドイツを中心とする北方ヨーロッパの地域的固有性が、ゴシック建築の記述をとおして強調されていくところに大きな特徴がある。

また、こうした歴史記述は、つねに「建築」と「芸術」の関連性という尺度のもとに進められており、その接点に様式という問題が据えられる。これは、上述したような19世紀理解の枠組を歴史的に敷衍したものにほかならず、『様式建築と建築芸術』における、ムテジウスの歴史理解の根幹をなす認識であるといえるものである。

第2部は、まず19世紀における様式折衷の状況が述べられ、様式選択の恣意性についての糾弾から始められる。

しかし、むしろ第2部は、建築をめぐる19世紀以降の新たな外在的状況の分析が主眼となっていると考えられる。鉄とガラスという新材料、駅舎、工場、展覧会パヴィリオンなどの新たな建築型、機械生産の普及等についての記述が行われる。また、より重要なのは、建築が、さまざまな様式を援用して組み立てられる記念碑的な存在から、人々の日常生活に即応した機能充足的なものへ変容すべきであるという見解が繰り返し強調される点である。そして、こうした主張が、とくにイギリスの工芸運動や住宅建築に対する言及をとおして述べられていく。

とくに工芸の問題に関しては、第2版において大幅に加筆、訂正されている部分であり、様式建築の分析とは別に、ムテジウスの議論のもうひとつの核をなすものであると考えられる。その記述の内容は、ムテジウスがそれまでに雑誌等をとおして発表してきた工芸に対する理解のありかたを集約したものであり、ムテジウスの考えが端的に表出される箇所でもある。以降、この点について、より詳しくみていきたい。

### 3)『様式建築と建築芸術』第2部にみられるムテジウスの工芸に対する認識

『様式建築と建築芸術』の第2部では、第1部における様式建築の史的分析とは様相を異にして、19世紀後半以降の工芸の展開についての論及が行われる。イギリスの工芸運動の批判的検証、ユーゲントシュティルの形式主義への批判、機械生産の承認、などの論点を介して、同時代的な諸問題に対するムテジウスの理解のあり様が確認できる。とくに、これらの問題群に対するムテジウスの言説の底流には、いくつかの基本的な認識の枠組が観察され、それは、この『様式建築と建築芸術』におけ



るムテジウスの主張の核心をなすものでもある。ここでは、こうしたムテジウスの工芸に対する認識の枠組について、(1)中流階層のための文化構築、(2)「芸術」から「質」へ、(3)工芸から建築へ、という3つの軸を設定して、述べていきたい。

#### (1) 中流階層のための文化構築

イギリスの工芸あるいは建築に対するムテジウスの評価は、二つの軸に即して理解することができる。

ひとつは、モリスらのアーツ・アンド・クラフツ運動に対する批判的姿勢である。ムテジウスは、「今日の芸術的状況における根本的な変化」が、「建築ではなく工芸から、そして建築家ではなくさまざまな異なった領域の芸術家たちから」生まれていることを指摘し<sup>281</sup>、その先鞭をなすモリスらの活動を高く評価する。それは、様式的思考を回避し、新たな造形原理を切り開いたという革新性に対する評価である。しかしムテジウスは、モリスの理想的社会主義が現実には社会的影響力をもち得ず、それがむしろ貴族層や工業資本家たちの購買力を期待したもので、労働者層をふくむ中流階層を直接の対象にしたものではないという点に強い疑義を投げ掛ける。近代社会がこうした中流階層を主軸に再編されていくものならば、「中流階層の芸術」こそが構築されなければならない、とムテジウスは主張するのである。

また一方で、イギリスの住宅にみられる新たな特質にムテジウスは着目する。これはのちに『英国の住宅』としてまとめられるものであり、機能充足への志向、非装飾的な簡素さの表現、非都市圏という立地特性、衛生設備の導入などの点が推奨されるべき性格として挙示される。そして、住宅内に設置されるさまざまな工芸品とともに、室内がひとつの「芸術」として19世紀末に認識されるようになったことが指摘される<sup>293</sup>。しかし、そうした理解の根底には、工芸に関する場合と同様に、まず住宅がすべての人のためのものであり、とりわけ中流階層の人々のものであるという認識が置かれているのである。

「イギリスの住宅にみられる新しい建築芸術は、さまざまな価値ある結果を生んだ。しかしまた、それ以上の成果が、いまもたらされているのである。あらゆる人が、住宅建築に対して関心と理解をもつようになった。それは、新しい芸術文化形

成のための唯一の堅牢な基礎となるものである。それを、芸術的住宅と呼ぶことができる。工芸運動に関心を寄せる人ならばだれでも知っていることだが、イギリスでは、だれもが自分の住宅を持つようとして働いているのである。それこそが、イギリスの住宅なのである。」<sup>301</sup>

住宅という建築型にみられる特質がイギリスにおいて人々の承認を受け、それが新たな文化形成のための契機を提供し得るものであることが述べられる。ムテジウスはイギリスの住宅を、「芸術的住宅」と規定する。かつて様式建築によって担われていた芸術が、いまやその舞台を住宅へ移しつつある。そして、そうした住宅に実際に住まい、新たな文化形成を担っていくのが、中産階層の人びとであるとされるのである。

「新しい理念の担い手として、新たな精神的な貴族が台頭してきた。それは、旧来の貴族的な階層ではなく、中産階層の最良の部分から生じてきたものである。そして、このことこそが、これまでの運動の新たな、拡大された目標をとりわけ明瞭に指し示している。その目標とは、現代における中産階層の芸術の創造である。」<sup>312</sup>

このように、近代社会における中産階層の存在を前提として、新たな文化構築の拠点をこの階層を主体として擁立することが明確に宣言される。この点において、ムテジウスの構想は、ラスキン、モリスらのアーツ・アンド・クラフツ運動と一線を画し、新たな局面への展開を可能とする射程を獲得することになる。そして、それを実現するための具体的方策として、工芸の問題、あるいは住宅の問題が語られていくものと考えることができるのである。

#### (2) 「芸術」から「質」へ

19世紀後半以降、工芸製品の質の低下を招いた要因のひとつに、機械生産の導入という問題がある。手工業製品の中に具現化されていた芸術的な価値は、機械生産が汎用されていくにしたがって失われ、粗悪品が市場を席巻するようになった。この点について、ムテジウスはいくつかの論点から、機械の使用をめぐる状況を分析



している。

まず、機械を用いて製品の製造を行う際、造形的な規範として採用されるのが恣意的に選択された過去の様式や装飾である点に、根本的な誤謬の所在があるとされる。それはたんなる模造品あるいは代用品にしかすぎず、本来の芸術的価値を伝えるものではない。さらに、市場においてこうした製品が流通すること自体に、新たな文化形成を阻む大きな要因のひとつがあると判断される。「消費、装飾、展示などにおける趣味の形成は、今日では、安易に製造された安価な代用品を供給するための犠牲となっている」<sup>32)</sup>のである。

また、機械導入による製品の大量生産は、工芸製品の供給に新たな経済的な問題をもたらした。「機械を稼働させないでおくことは減益を意味したため、市場がその製品を必要としているか否かにかかわらず、機械は生産しつづけるなければならない」<sup>33)</sup>のである。安価であること、短時間で生産できることに価値が置かれ、製品の質に対する配慮はなされなくなった。市場における経済原理という外在的状況が、技術的性能や芸術性という製品の内在的価値とは別に、質の低下という現象を加速させているのである。

このように、機械生産の弊害が指摘されていくのだが、ムテジウスはむしろ、機械の使用を前提とした上で、工芸の問題の解決を導き出そうとする。「機械生産による製品を必要悪とみなしたり、イギリスの工芸運動のようにそれを徹底的に非難したりすることのないように、われわれは気をつけなければならない」と、アーツ・アンド・クラフツ運動との差異を強調した上で、ムテジウスは次のように言う。

「新しい状況は、うまく調整されていないだけでなく、まだ理解もされていない。機械は、つぎつぎと改良されていく道具類と同じように、人類にとって祝福されるべきものであって、呪われるべきものではけっしてない。…(中略)…機械が手工業製品の模造品でなく、機械に特有の形態をもつならば、それは満足のいくものとなるだろう。自転車、機械の部品、鉄橋などが示唆を与えてくれる。機械生産による製品は、装飾の施されていない即物的な形態を生み出す。これこそが、機械がもっともよくその能力を発揮する独自の形態なのである。」<sup>34)</sup>

ここでムテジウスが主張するのは、機械使用の限定性に関する問題である。「機械は芸術を生み出すために存在しているわけではない」<sup>35)</sup>とムテジウスはいう。機械は「進化した道具」であり、その有効性を確認した上で、使用目的に応じて限定的に用いられれば良い。「製造過程から機械を排除すること」は、「機械が自動的に製造する物に、芸術作品にみられるような個別的、精神的喜びを得ようとするのと同様に愚かなこと」<sup>36)</sup>である。機械は、「生産の神」<sup>37)</sup>となることはできない。そして、自転車、機械の部品、鉄橋などにみられる「装飾の施されていない即物的な形態」に目を向け、機械に固有のこの性質を承認する必要性が主張されるのである。

そして、この問題と関連して、「芸術」という問題の枠組そのものが論議されていく。

「かつては、ギルドが製品の水準を維持していた。今日では状況も変わり、大衆は工場の経営者たちを監視しなくならなくなった。このためには、製品の質の良し悪しを判断できる目を養う大衆教育が必要である。こうした教育は、いまだ着手されていない。工芸製品における真正さの獲得は、芸術の推進よりも優先されるものである。もし、われわれの家にあふれている家庭用品がまがい物でなくすぐれた手工業製品であるなら、また、すべての模造品が捨て去られるのなら、快適な環境を手に入れるのに芸術などという言葉は口にする必要はまったく無くなるのである。」<sup>38)</sup>

ここにみられるように、ムテジウスは工芸品の質を回復させるために、「芸術」を召喚しようとはしない。むしろ、製品の質というものに対する人々の認識を構築していくことを重視するのである。それは一面では、「製品の良し悪しを判断できる目を養う」教育の問題となる。しかし、それ以前に、人々を取り囲む環境そのものの整備が求められていく。「誰もが芸術的な家庭用品よりも、堅実で真正な製品を望んでいるのである。われわれの工芸は、しばしば芸術の影響により推進されてきたが、今後はそれよりも、こうした堅実さや真正さによって高められることになるだろう」とムテジウスは重ねて強調する。「工芸製品における真正さの獲得」、「まがい物」や「模造品」の廃棄を通して、製品の質というものに対する共通の理解を形成



していこうとするのである。

そして、機械生産はここでは、新たな「芸術」を擁立するものではなく、その即物的な形態に見いだされる、新たな「質」に対する感覚を喚起するものとして採用されていくことになる。工芸製品の改良が、かつてなされたような様式模倣や装飾の援用によるのではなく、機械生産に対する正しい理解に裏付けられた、製品の固有性の獲得によって推進されていくとされる。「芸術」という借り物ではなく、「質」という工芸製品に独自の価値の確立が謳われていくのである。

ムテジウスの理解によれば、工芸は、歴史的形態や様式の参照を繰り返すことで、逆にその基盤を失いつつあった。「芸術」の導入によって工芸の再興を企図する試みは、逆説的に工芸の水準を低くすることに結果したのである。こうした「芸術」の誤謬を弾劾し、そして、さらには「芸術」と決別することで、新たな文化形成への道程が始められることになる。「真正さや礼節がわれわれの日常生活に必要とされるならば、芸術という領域に製品を高めていこうとする前に、工芸製品の理念や材料、生産などに関わる形態の正しさが重要となる」<sup>39)</sup>とムテジウスはいう。このさいに、真正さや礼節という言葉で語られる倫理的価値とそれにもとづく文化構築を、具体的なものに即して表象する上で、工芸製品の「質」という言葉が援用され、主張されていったと考えられるのである。

### (3) 工芸から建築へ

では、ムテジウスのいう「工芸製品の真正さ」とは、一体どのような意味内容を包含するものなのだろうか。ムテジウスはそれを、住宅の室内における工芸製品の役割という問題に拡張して、論を進める。

ムテジウスは、装飾の種類やその配置が論議されるのではなく、個々の工芸製品がひとつの全体へ有機的に関連づけられるような室内が構想されなければならないという。1870年代や1880年代には、「部屋は工芸品の小美術館」<sup>40)</sup>となっていた。「今日では、誰もが、子供さえも、芸術文化を声高に唱える。われわれは、バビロニアの混乱の中に住んでいるのである。…(中略)…家では、われわれは芸術の未開

状態に囲まれている」とムテジウスは述べる。ここにみられるのは、「芸術と生活の乖離」にほかならない。

しかしムテジウスは、住宅の室内環境におけるこのような状況を前にして、「われわれの住まう偽りの文化から一歩でも踏み出そうとするなら、そして他人のためではなく自分自身のために生き、住まおうとするなら、芸術と生活の乖離を埋めるのはそれほど難しいことではない」と訴える。ここに、ムテジウスが工芸に託する意味合いが生じる。つまり、住宅の室内にみられる「偽りの文化」を駆逐し、真正な文化を作り上げていくための契機として、工芸製品が位置づけられていくのである。「工芸に関する限り、その全体性は唯一室内において、統一されたものとして認識される」とムテジウスはいう。工芸製品は、室内という場を与えられて、たがいに乖離した芸術と生活をあらためて結び付けるものとして規定される。その全体性において、旧来の芸術性を払拭した新たな価値を体現し、真正なる文化に寄与するという役割を担われるのである。

このような、室内あるいは住宅というひとつの全体性のなかで工芸製品を把握していこうとするムテジウスの視点は、さらに敷衍されて、建築全般へと展開されていく。

「なににもまして、われわれに固有なものとはけっして言えない現在の建築が、われわれにとって真に固有のものとなるには、住宅における建築芸術の研究が欠かせない。まずもってこの点があらたに検証されなければならないのである。改革は小さなものから大きなものへ、そして室内からその外部へと広がっていくのである。」<sup>41)</sup>

ムテジウスが工芸との関連のもとに規定する全体性の問題が、ここでは、たんに住宅の室内にとどまるものではなく、その外部へと伸長すべきものとして扱われている。住宅改良に対する眼差しは、ムテジウスの構想の中で最も重要な論点を提供するもののひとつである。しかしそれは、工芸に端を発する改革の中継点であり、またさらなる変容を可能とする契機を与えるものであって、それ自体が目標とされるものではない。



では、ムテジウスにとって最終的な到達目標とは何か。ムテジウスは次のようにいう。

「個別的な芸術というのは存在せず、ただ普遍的な芸術のみが存する。…(中略)…建築は、諸芸術の中でも最も複雑なものとして、新しい精神の成果を体現する最後の存在となるだろう。そして、工芸における新しい運動は、このための新しい力を用意していたのである。」<sup>121</sup>

ムテジウスは、『様式建築と建築芸術』の最後の部分で、ラスキンの『建築の七燈』に言及し、「建築は諸芸術の始源とならなければならない」という言葉を引用している。ここに示されるように、建築を「諸芸術の母」とみなす考えは、ムテジウスの中に明確に継承されている。芸術の個性性を越えて「普遍的な芸術」として顕現するもの、そのような存在としての建築の中に、「新しい精神の成果」がもたらされるとムテジウスは述べる。そして、それは、「工芸における新しい運動」が帰結する場所でもある。

19世紀に、過去の様式の恣意的選択が行われ、また「芸術」の名のもとに歴史的形態や装飾の濫用が行われるようになった。それはとりもなおさず、芸術そのものの相対化と、それにともなう芸術の衰退を示すものであった。こうした旧来の芸術に対し、工芸製品の改革や住宅の改良をとおして新たな価値を発見し、芸術の枠組の変容と解体をすすめていく。そして、「工芸における新しい運動」が体現する価値を、あらためて建築のなかへ統合的に継承する。こうした新たな建築像に、ArchitekturではなくBaukunstという用語を当て、工芸の展開過程にみられる新たな特質が最終的な局面においては建築へ統合されると考える。この点において、「様式建築(Stilarchitektur)」と「建築芸術(Baukunst)」の二つの用語は、たがいに対立的な意味内容を表象するものと見做せる。こうした構想こそが、ムテジウスが『様式建築と建築芸術』において主張しようとした最大の論点のひとつであると考えられるのである。

#### 1-1-5. 「即物的芸術」の措定

前項において、『様式建築と建築芸術』を分析の対象として、ムテジウスの工芸に対する認識の基本的な枠組を抽出する作業を行った。それは、ムテジウスのイギリスにおける経験と見識にもとづくものでありながら、むしろそれを超克しようとする意志に裏打ちされたものである。そしてさらに、これらの認識の枠組を統合的に示す理念を、ムテジウスは「即物的芸術(Sachliche Kunst)」という用語によって表明している。「即物的芸術」は、ムテジウスの思考のひとつの到達点を示すものであり、のちのドイツにおける工芸の展開にとって決定的な重要性をもつものである。本項では、この「即物的芸術」について、とくに理念的側面から検討を加えていきたい。

はじめに、「即物的芸術」とムテジウスが名付ける枠組がどのような意味内容をもつものなのかを、前項の記述を振り返りながら確認しておきたい。

まず第一に、ムテジウスが、新たな社会勢力として次第に影響力を強めていた中産階層の存在を重視していた点を指摘した。かつてのブルジョア貴族層に代わって、この階層を直接の対象とする新たな文化構築を目指そうとするところに、「即物的芸術」と、イギリスのアーツ・アンド・クラフツ運動との根本的な差異がある。そして、こうした枠組を擁立したが故に、のちの近代デザインあるいは近代建築の展開への理念的継承が可能になったと考えられる。

第二は、工芸という領域の確立をめぐる、歴史的形態の恣意的な使用などをおして価値の低落を招いた「芸術」に対し、その誤謬をムテジウスが強く糾弾している点が挙げられる。「芸術」に代わり、工芸製品の「質」というものに対する人々の認識の回復が強く主張される。また、機械生産という新たな生産システムとの関連のもとにそれが論じられ、近代社会に対応した、新たな「質」に対する感覚の醸成が要請される。それは、旧来の「芸術」に依拠しない、新たな造形の原理を予見するものである。

第三に、ムテジウスが「諸芸術の母」としての建築の位置付けを保持し、工芸の改



革が最終的に建築という領域において完成されるという構想をもっていた点に言及した。これは、「即物的芸術」が、工芸においてばかりではなく、建築という領域においても有効であり得ることを確認するもので、のちの近代建築の展開へと道筋を開くものである。

そして、さらに興味深いのは、「即物的芸術」が、ひとつの民族的な特質として、北方ヨーロッパ、あるいはドイツに固有の属性として認識されている点である。ここには、ムテジウスの歴史認識が強く反映されている。ムテジウスは、「即物的芸術」に対して、「即物性(Sachlichkeit)」という用語によって指示される内容を明確に区別している。「即物性」を示すものとしてムテジウスが挙示するのは、たとえば、鉄橋やランドー型自動車、軍艦、自転車などである。そして、これらに見いだされる、「すべての皮相的な装飾的形態を廃棄し、それが使用される上での目的に厳格に従う」造形上のひとつの性質を、ムテジウスは「即物性」と形容する<sup>33)</sup>。それは、「17世紀にはアカンサスの彫り物がいっばいに施された弾丸がそうであったように、そして18世紀には曲線を多用した華美な肩輿がそうであったように、今日では近代的形態を具現化し、われわれの時代の感性を表現する」ものである<sup>34)</sup>。そしてムテジウスは、こうした感性が、近代という時代のものであると同時に、きわめてドイツ的な土壌から萌芽してきたものであることを主張するのである。

ムテジウスは、フランスおよびイタリアを中心として地中海圏に広がる古典主義建築の流れに対し、イギリス、スカンジナビア諸国、そしてドイツにおけるゴシック建築の興隆の固有性を、『様式建築と建築芸術』の第1部において歴史的に位置づける。この両者の対比は、さらに民族性、あるいは国民性の相違として説明される。古典主義建築は、形式的な美を具現化するもので、秩序や調和をもたらすものとされる。一方ゴシック建築は、環境に対する合理的な分析を要請する。それは、個々の建築を取り巻く状況への対応を重視するという意味において、形式性を特質とする古典主義建築とは一線を画している。「古典主義芸術は普遍的であり、ゴシック芸術は個別的である」とムテジウスはいう。もちろん、ゴシック様式の形態的転用は強く戒められるべきである。しかし、こうした「個別性」のなかに、「芸術のドイ

ツ的概念が、最良の意味合いにおいて、近代的なものとして現れる」とされるのである。

このように、ブルジョア貴族層から中産階層への芸術の存立基盤の転換、また、芸術に代わる質という理念の導入、工芸の最終形態としての建築の位置付け、さらには、地中海圏から北方ヨーロッパ圏への指導的文化圏の移動、こうした特質を有する「即物的芸術」が、新たな工芸の像を示す認識として『様式建築と建築芸術』の中で披瀝されていくのである。

このような認識は、たとえば「工芸の道程と目的(Der Weg und das Ziel des Kunstgewerbe)」と題する1907年の論考の中にも認められる<sup>35)</sup>。この論考の中でムテジウスは、「即物的芸術」を、「感覚的芸術(Empfindungskunst)」と対比させて説明している。

「二つの問題が、今日の工芸を揺り動かしている。ひとつは芸術的な形態(感覚的芸術)に関わる問題であり、もうひとつは合理的な形態(即物的芸術)に関わるものである。一見すると両者は、水と油のように、両立し得ないように思われる。両者の考え方には大きな開きがある。一方は、芸術の刻印を記すため、目的を超越した『過剰なるもの』を希求する。しかしもう一方は、すべての過剰なるものを非即物的として遠ざける。両者はともに正当であり、同時に正当ではない。なぜならば、純粋な『即物的芸術』(この言葉自身が論理的に破綻している)を実現するのは不可能だからである。」

ここに引用した箇所の最後の部分においてムテジウスが吐露するように、「即物的芸術」とは語義本来の用い方に鑑みて、矛盾をきたした用語法である。そして、ムテジウスが「純粋な『即物的芸術』を実現するのは不可能」という留保を設けることのうちに、「即物的芸術」のもつ特質が顕著に表されている。

字義通りに受け取れば、「即物的芸術」は「感覚的芸術」とならんで「芸術」の冠を抱かされ、いまだ「芸術」の範疇にとどまるものとして規定されているようにみえる。しかし一方で、それは「芸術の刻印」を忌避し、「すべての過剰なるものを非即物的として遠ざける」存在でもある。



ムテジウスは、「芸術」のひとつの属性として、「過剰なるもの(das Überflüssige)」を掲げる。そして、「過剰なるもの」の存否をひとつの評価軸として、「感覚的芸術」と「即物的芸術」の差異を説明している。「即物的芸術」は、「過剰なるもの」からの、そして「芸術」からの離脱を標榜するものとしても位置付けられているのである。こうした語義の混乱が、「論理的に破綻している」というムテジウス自身の注釈に結び付いたと考えられる。

このように、ムテジウスが「即物的芸術」の中に、むしろ芸術という枠組を超克する意味合いを込めていたことは、たとえばユリウス・ボゼナーによって次のように指摘されている。ボゼナーはまず、1914年のドイツ工作連盟年鑑に寄せられたムテジウスの次の文章を引用する。

「そして、芸術という言葉は我々の仕事の大部分で、総体的に少し野心的過ぎる響きを帯びている。大概の場合にはそれはただ、高趣味、良質で適切な形体、礼儀だけの問題である。ここ十年間の『住まいの芸術』、『街路の芸術』、『学生下宿の芸術』、『男性スーツの芸術』(『芸術』という語と結び付けられていない言葉はもうほとんど無い)といった合言葉のもとでの振る舞いは、今日では多少の滑稽感を拭い難い。かつて日常生活が趣味良く統一されていた頃は、『芸術』という言葉が小市民生活や公的生活のあらゆるところで頻繁に唱えることなど誰も思いつきだにしないだろう。十八世紀の文学を読んでみたまえ。住居や仕事の描写、また上着や用具の関連において『芸術』という言葉が使われることなどまずないことが知れるはずだ。」<sup>16)</sup>

ここでムテジウスは、19世紀後半から20世紀初頭にみられる「芸術」という言葉の汎用が、逆説的に芸術の価値の相対化、さらにはその効力の喪失を示すものであることを見事に描出している。そしてボゼナーは、このムテジウスの分析に対して、さらに付け加えて、「では、趣味が確かな時代には住まいに関して芸術という語が使われることがなかった、というムテジウスの主張は正しいだろうか？ 私は正しいと思う。そしてムテジウスが、『室内装飾(芸術)』なる言葉は十九世紀後半になって初めて市民の住まいで使われるようになったと語る時、それは勿論正しい」と、

その主張の正当性を確認するのである<sup>17)</sup>。「芸術」が市民階層とその住居のために充たされた概念であり、「芸術」という言葉が意識的に用いられるようになったとき、それはむしろ、芸術を巡る社会的規範の解体を象徴する出来事であったことが示されるのである。

「芸術」に対するこのようなムテジウスの認識は、「即物的芸術」の提唱とともに、イギリスより帰国する時期の前後から一貫して観察することができる。1904年の著作『文化と芸術(Kultur und Kunst)』では、ムテジウスは「芸術」について次のような分析をみせる。

「芸術への関心と呼ばれる昨今の情勢は、何にも増して、非文化を助長するだけである。芸術への関心などというものを拭い去り、有用性に対して努力を傾注したほうがはるかに良い。そうすれば、少なくともわれわれは、健全なる地平に立つことができる。近代芸術という概念とともに、芸術という言葉の乱用が目立つようになってきた。いまでは、芸術という言葉をあまり耳にしないよう望む人もいる。それどころか、より現実的な芸術に対する感覚が無意識に育てて来ているのかもしれない。なぜならば、芸術に対する欲求は、人間にとって固有のものであるからである。調和のとれた人間性は芸術的でもある。しかし、芸術的な芸術は誤りである。」<sup>18)</sup>

ここではまず、「芸術への関心(Kunstinteresse)」が、社会の文化的な進展に結び付いていけないという事態が明確なものとされる。きわめて文化的な活動であるはずの「芸術」が、逆に「非文化(Unkultur)」を助長させてしまう。そして、「芸術」という言葉自体の使用を拒絶する動きすらみられる。ムテジウスは、「芸術的な芸術(künstliche Kunst)」を基盤とする文化構築の誤謬を糾弾するのである。

一方で、「有用性(Nützlichkeit)」に基礎を置く「より現実的な芸術に対する感覚(mehr wirklicher Kunstsinn)」の擁立が謳われる。ムテジウスはそこに、近代社会の「健全なる地平(gesunder Boden)」としての役割を担わせる。「真正な文化は、近代性という虚構の空中楼阁や、近代的でありたいと願う気分の中にあるものではない」<sup>19)</sup>と、ムテジウスは言明する。それは、「汚濁のない信頼感と、なによりも真

正で純粹な感覚に裏付けられた健全なる地平」の上に構築されるものであり、この地平においてのみ近代性の発露が見いだされるべきである。ここに、「近代」という時代に対するムテジウスの倫理的な規定をみることができる。

近代性という問題に関連しては、「建築における近代性について」という論考の中で、「建築における新しさは、新しい形態ではなく、新たな内的な推進力によってのみ生まれる。近代的でありたいという願いだけでは、たんなる流行に終始するだけである」と重ねて警告が発せられている<sup>50)</sup>。「近代的な建築の構築」は、「貴族の時代には当然とされていた形態的な表象(formalistisch-repräsentative)」ではなく、「必要とされるものに対する明晰で即物的な要求の充足」の中に見いだされると定立される。そしてムテジウスは、ハムレットの母が語ったという、「芸術よりも、内実を」という言葉を引いて、この論考を締め括る。ここでムテジウスは、まず英文で“More matter, with less art”と引用し、つぎにそれを独語に訳して“mehr Inhalt, mit weniger Kunst”として表記している。これは、ムテジウスが「近代の構築的芸術(moderne tektonische Kunst)の全綱領をもっとも簡潔に言い表す」表現として紹介するもので、ムテジウスの「近代性」に対する理解を端的に示すひとつの鍵語と解釈することができる。そして、ムテジウスのこの近代に対する措定は、まさしく「即物的芸術」の語義と重なってくる。「芸術」が組み換えられていく過程で、内容、即物性、現実性などに対応した新たな芸術のあり方が擁立され、旧来の意味での芸術性は解体されていくのである。

このように「即物的芸術」は、来るべき芸術のひとつの方向性を予見するだけでなく、近代社会への洞察に裏付けされた、新たな価値の擁立を謳うものである。そして、社会構造の急速な変容に対応できず破綻をきたし始めた旧来の「芸術」の枠組を越えて、来るべき近代社会に適合した新たな文化構築の拠点としてそれが位置づけられるものである。

こうした点から「即物的芸術」をみると、反語的ではあるが、それがむしろ「芸術」と決別し、その影響下から脱することを宣言するものであることがわかる。この意味において、「即物的芸術」はムテジウスにとって、「近代」を表象する理念にほかな

らない。ムテジウスが引用する“More matter, with less art”という箴言も、こうした観点から解釈すれば、その象徴的意味合いを理解することができるのである。



1-1. 箇の注

- 1) たとえば、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、pp. 21ff.、1957。 レイナー・パンハム：『第一機械時代の理論とデザイン』、石原達二/増成隆士訳、鹿島出版会、p. 64、1976。 Tafuri, M. and Dal Co, F.: *Modern Architecture*, Abrams, p. 93, 1979 では、ムテジウスがイギリスへ派遣される前に、「日本において建築家としての活動をはじめた」という簡単な言及がみられるが、それ以上の情報を提供するものではない。
- 2) ムテジウスの経歴については、Akademie der Künste(ed.): *Hermann Muthesius 1861-1927, Ausstellung Katalog*, Berlin, 1977。 Muthesius, S.: "Zum 100. Geburtstag von Hermann Muthesius", *Der Architekt*, Vol. 10, pp. 163-165, 1961。
- 3) キャンベルは、「彼がまだ学生るとき、個人の事務所によって日本に派遣された」と記している。「個人の事務所(a private firm)」という表現が実際に何を指すものかは明確にされていないが、おそらくエンデ・アンド・ベックマンの事務所のことを示唆するものと思われる。 Campbell, J.: *The German Werkbund. The Politics of Reform in the Applied Arts*, Princeton University Press, p. 12, 1978
- 4) 日本におけるムテジウスの活動に関しては、以下の研究において触れられている。  
 藤森照信：「エンデ・ベックマンによる官庁集中計画の研究 その4 建築各論」、『日本建築学会論文報告集』、第280号、1979. 6., pp. 179-190  
 同：「エンデ・ベックマンによる官庁集中計画の研究 その5 建築家及び技術者各論」、『日本建築学会論文報告集』、第281号、1979. 7., pp. 173-180  
 堀内正昭：『明治のお雇い建築家 エンデ&ベックマン』、井上書院、1989年  
 ベルリンの芸術アカデミー(Akademie der Künste in Berlin)に所蔵されているムテジウスの遺稿の中に、日記の存在が確認されており、それは「日本における旅行、語学の学習、交友関係、しばしば困難をきわめた日本の手工業者との協同」について、詳細な情報を与えるものであることが指摘されている。 Hubrich, H.-J.: *Hermann Muthesius. Die Schriften zu Architektur, Kunstgewerbe, Industrie in der "Neue Bewegung"*, Gebr. Mann, Berlin, p. 31, 1981  
 また、*Werkbund-Archiv*(ed.): *Hermann Muthesius im Werkbund-Archiv*, Berlin, pp. 108-110, 1990 において、関連する記述がなされている。
- 5) Muthesius, H.: "Deutsche evangelische Kirche in Tokio", *Zentralblatt der Bauverwaltung*, Vol. 11, No. 35, pp. 337-339, 1891. 8. 29
- 6) Muthesius, H.: "Das japanische Haus", *Zentralblatt der Bauverwaltung*, Vol. 23, No. 49, pp. 306-307, 1903. 6. 20

- 7) バルツァーの著作の書誌的情報は次のとおり。 Baltzer, F.: *Das japanische Haus*, Wilhelm Ernst u. Sohn, Sonderausdruck aus der Zeitschrift für Bauwesen 1903, Berlin, 72頁, 150図版, 石版印刷および写真による図版9点, 価格15マルク。
- 8) Anon.: "Attachirung von Bautechnikerun an einzelne diplomatische Vertretung im Auslande.", *Zentralblatt der Bauverwaltung*, Vol. 2, No. 3, pp. 22-23, 1882. 1. 21
- 9) Anon.: "Die Thätigkeit der technischen Attachés und die Verwerthung ihrer Berichte.", *Zentralblatt der Bauverwaltung*, Vol. 4, No. 13, pp. 120-121, 1884. 3. 29
- 10) Muthesius, H.: "Die Wasserversorgung Londons", *Zentralblatt der Bauverwaltung*, Vol. 17, pp. 188-189, 1897.; ders.: "Die bacteriologische Klärung der Abwässer in England", *Zentralblatt der Bauverwaltung*, Vol. 17, pp. 453-456, 1897.; ders.: "Die Wasserversorgung Londons", *Zentralblatt der Bauverwaltung*, Vol. 20, pp. 114-115, 1900.
- 11) Muthesius, H.: "Der Blackwell-Tunnel in London", *Zentralblatt der Bauverwaltung*, Vol. 17, pp. 239, 246-248, 1897
- 12) Muthesius, H.: "Der Ausbau des Netzes elektrischer Tiefbahnen unter der Stadt London", *Zentralblatt der Bauverwaltung*, Vol. 21, pp. 613-616, 1901.
- 13) Muthesius, H.: "Versuche mit unverbrennbarem Holz in England", *Zentralblatt der Bauverwaltung*, Vol. 17, pp. 310-311, 1897.
- 14) Muthesius, H.: "Die neuzeitliche Ziegel-Bauweise in England", *Zentralblatt der Bauverwaltung*, Vol. 18, pp. 581-583, 593-595, 605-607, 622-623, 1898
- 15) 19世紀後半のイギリスにみられる古建築保存あるいは修復問題に関する状況は、鈴木博之：「ヴィクトリアン・ゴシック末期の建築保存論 その1. G. G. スコットの修復理念」、『日本建築学会論文報告集』、第254号、1977. 4  
 同：「ヴィクトリアン・ゴシック末期の建築保存論 その2. ジョン・ラスキンの修復理念」、『日本建築学会論文報告集』、第255号、1977. 5  
 同：「ヴィクトリアン・ゴシック末期の建築保存論 その3. J. J. スティーブンスンのスコット批判」、『日本建築学会論文報告集』、第256号、1977. 6  
 同：「ヴィクトリアン・ゴシック末期の建築保存論 その4. S. P. A. B. の建築保存論」、『日本建築学会論文報告集』、第257号、1977. 7  
 同：「建築保存理念におけるウィリアム・モリスの市」、『東京大学工学部紀要A』、第14号、1976年  
 を通して詳細に論じられている。参照されたい。
- 16) Muthesius, H.: "Die Wiederherstellung von Baudenkmälern", *Neu deutsche Rundschau*, Vol. 13, pp. 156-168, 1902.
- 17) 注14)と同じ。



- 18) Posener, J.: Vorlesungen zur Geschichte der Neuen Architektur II, Die Architektur der Reform(1900-1924), ARCH\*, Vol. 53, p. 28, 1980. 9. 邦訳は、田村都志夫訳、『近代建築への招待』、青土社、p. 29、1992.
- 19) Muthesius, H.: Italienische Reise-Eindrücke. Ernst & Sohn, Berlin, 1898. これは、ders.: "Italienische Reiseeindrücke", Zentralblatt der Bauverwaltung, Vol. 18, pp. 378-380, 386-388, 393-395, 423-425, 433-435, 445-447. を纏めたもの。
- 20) Muthesius, H.: Die Englische Baukunst der Gegenwart, Beispiele neuer Englischer Profanbauten, Cosmos, Leipzig, Berlin, 1900.
- 21) Muthesius, H.: Die neuere kirchliche Baukunst in England, Entwicklung, Bedingungen und Grundzüge des Kirchenbaues der englischen Staatskirche und der Secten, Wilhelm Ernst & Sohn, Berlin, 1901.
- 22) Muthesius, H.: Das Englische Haus, Entwicklung, Bedingungen, Anlage, Aufbau, Einrichtung und Innenraum, 3 Vols., Ernst Wasmuth, Berlin, 1904-1905.  
; ders.: The English House, tr. by Janet Seligman, BSP Professional Books, London, 1979
- 23) Muthesius, H.: Stilarchitektur und Baukunst, Wandlungen der Architektur im XIX Jahrhundert und ihr heutiger Standpunkt, K. Schimmelpfeng, Mülheim an der Ruhr, 1902.  
; ders.: Style-Architecture and Building-Art, Transformations of Architecture in the nineteenth Century and its present Condition, tr. by Stanford Anderson, The Getty Center, Santa Monica, 1994
- 24) Anderson, S.: "Style-Architecture and Building-Art: Realist Architecture as the Vehicle for a Renewal of Culture", in: Muthesius, H.: op. cit., pp. 1-43, 1994  
また、関連文献として、Anderson, S.: "Sachlichkeit and Modernity, or Realist Architecture", in: Francis Harry Wallgrave(ed.), Otto Wagner, Reflections on the Raiment of Modernity, The Getty Center, Santa Monica, pp. 339ff., 1993.
- 25) Muthesius, H.: op. cit., p. 47, 1994
- 26) Ibid.
- 27) Anderson, S.: op. cit., pp. 19-27, 1994
- 28) Muthesius, H.: op. cit., p. 82, 1994
- 29) op. cit., pp. 93-95
- 30) op. cit., pp. 96-97
- 31) op. cit., p. 100
- 32) op. cit., p. 90
- 33) op. cit., p. 91

- 34) op. cit., pp. 91-92
- 35) 注32)と同じ。
- 36) 注33)と同じ。
- 37) op. cit., p. 92
- 38) 注37)と同じ。
- 39) op. cit., p. 93
- 40) 注29)と同じ。
- 41) op. cit., p. 96
- 42) op. cit., p. 99
- 43) スタンフォード・アンダーソンは"Sachlichkeit"の訳語として、"objectivity"(客観性)や"reality"(現実性)を当てている。また、"Sachlich"に対しては、"functional"(機能的)、"practical"(実用的)、"pragmatic"(実践的)、"material"(物質的)、"factual"(事実にもとづく)、"matter-of-fact"(実際の)、"artless"(非芸術的な)、"straightforward"(率直な)などの意味の連鎖をもつものであることを示している。本論では、「即物性」あるいは「即物的な」という訳語を用いる。訳語として何が適当かという議論よりもむしろ、ムテジウスのいうSachlichという用語が、どのような文脈で使用され、どのような理念的な射程をもつものであるかを究明することがより重要であると考え。
- 44) Muthesius, H.: op. cit., p. 79, 1994
- 45) Muthesius, H.: "Der Weg und das Ziel des Kunstgewerbes", Fachblatt für Holzarbeiter, Vol. 2, 1907.
- 46) Muthesius, H.: Die Werkbundarbeit der Zukunft, Eugen Diederichs, Jena p. 36, 1914.  
これは、Posener, J.: Anfänge des Funktionalismus, Vom Arts and Crafts zum Deutschen Werkbund, Ullstein, Berlin, pp. 199-204, 1964 に採録されている。
- 47) 注17)と同じ。p. 28
- 48) Muthesius, H.: Kultur und Kunst, Eugen Diederichs, Jena, p. 38, 1909. また、ders.: "Kultur und Kunst, Betrachtungen über das deutsche Kunstgewerbe", Deutsche Monatsschrift für das gesamte Leben der Gegenwart, Vol. 3, pp. 72-87, 1904. がある。
- 49) Ibid.
- 50) Muthesius, H.: "Das Moderne in der Architektur", in: Kunstgewerbe und Architektur, Eugen Diederichs, Jena, pp. 29-39, 1907. これは、ders.: "Über das Moderne in der Architektur", Zentralblatt der Bauverwaltung, Vol. 24, pp. 236-237, 1904. を再録したものである。



## 1-2. 節 工芸学校教育の再編

第1節では、イギリスの工芸、建築全般に関するムテジウスの認識を概略的にまとめた。そして、近代の新たな工芸、建築のありうべき姿をムテジウスがどのように描定していたのかについて検討した。本節では、とくに工芸教育という領域に限定して、さらに記述を進めていきたい。ムテジウスはイギリスからの帰国後、プロシヤ商務省の州産業局(Landesgewerbeamt)に配属され、公の立場から直接工芸学校教育の再編とその指導にあたった。この活動の中に、ムテジウスの工芸教育に関する構想とその方法をみることができる。

### 1-2-1. イギリスの工芸教育に対するムテジウスの理解

まずはじめに、ムテジウスがイギリスの工芸教育に関してどのような理解を得ていたのかについて述べる。

ムテジウスは、1898年に「イギリスにおける手工業者のための芸術教育(Künstlerischer Unterricht für Handwerker in England)」と題する論考を発表する<sup>1)</sup>。この中に、当時のイギリスの工芸教育の状況が概説されている。ムテジウスがどのような特質をイギリスの工芸教育に見だし、ドイツにおける工芸学校改革へと連なるような問題の枠組を形成させていったのか。この点を読み取っていきたい。

#### 1) サウス・ケンジントン美術館への批判

ムテジウスはまず、イギリスにおける工芸学校の多くが1850年代半ば以降、サウス・ケンジントン美術館を中核として再編成されていったことを記している。その直接の契機となったのが、1851年の第1回ロンドン万国博覧会である。こののち、手工業の復興を目的として、工芸教育の基盤強化が図られていくことになる。1853年に科学芸術局(Department of Science and Art)が「技術工芸教育の保護育成を目

的に設立され、1857年にはその本拠地はサウス・ケンジントンに置かれるようになった。ムテジウスは、「近代における工芸のルネッサンスについて書こうとするとき、それはサウス・ケンジントン美術館の設立とともに始まったといえる」と記している。そして、この美術館が「一般的な芸術理解の基礎を作り上げる」という使命を担い、「ほぼ独占的に、工芸教育を管理していた」とその影響力の大きさを報告している。

サウス・ケンジントン美術館が、具体的にどのような方法によってその影響力を行使していったのかについて、ムテジウスは5つの特徴を挙げて、それを分析している。以下、引用する。

「1. サウス・ケンジントン美術館が直接管理する付属学校において、デザインの教員を養成する。(この学校は昨年の秋までは国立芸術養成学校(National Art Training School)と呼ばれていたが、現在では王立芸術大学(Royal College of Art)と改称された)；

2. ベスナル・グリーン美術館(Bethnal Green-Museum)や、ダブリン、エジンバラの美術館といった美術館を運営、その規模の拡大をはかる。；

3. 第一級の収蔵品を地方の小美術館や芸術学校において展示するための巡回展覧会を企画、運営する。；

4. 手工業者の養成を目的とした技術芸術学校を援助する。国民学校、職業学校におけるデザイン教育を振興し、デザインの教員のための学校を支援、指導する。；

5. 毎年検定試験を実施し、メダル、懸賞、授業料免除、研修旅行などの顕彰を行う。」

5番目に挙げられている試験制度については、ムテジウスはさらに敷衍して解説している。毎年夏期に、各学校から学生のデザインがロンドンへ送られ、特別審査委員会によってその内容が審議される。そして、「優秀の成績には3ポンド、1級には2ポンド、そして2級には1ポンド」がそれぞれ払われる。「出来高払い制(Payment by Result-System)」と呼ばれるこの方式は、工芸学校の保護育成事業の一環として取り入れられてきたものであり、同時に、定期的に学生のデザインを審



査する機会を設けることで、その質を保持することを目的としたものである。しかし、この審査に備えること自体がデザイン教育の目的になり、また、デザインの成果を現金で還元していくこの方法は「デザインにとっては危険で馬鹿げた」もので、「ドイツの学校関係者からしばしば嘲笑を買っていた」とされている。さらに、サウス・ケンジントン美術館は各校における履修課程のカリキュラムについても権限をもち、その結果、「独創性よりも技術的洗練が重視」され、「デザインの内容よりも洗練された表現に注意がより向けられるようになった」と、ムテジウスはサウス・ケンジントン美術館を頂点に据えた、イギリスの階層的な工芸学校のシステムの弊害を指摘するのである。

## 2) アーツ・アンド・クラフツ中央学校への評価

また、次にムテジウスが注目し、その説明に多くの紙面を与えているのは、この論考が発表される前年の1986年秋に設立されたアーツ・アンド・クラフツ中央学校(Central School of Arts and Crafts)である。まだ初年度であるにもかかわらず、この学校が「著しい好評を博している」と記し、その功績について、初代校長となったW. レサビーと彫刻家のG. フランプトンの二人の名前を挙げている。ムテジウスは、「おそらくもっとも見事な組織の現代美術学校」という高い評価を、この学校に与えている<sup>2)</sup>。

ムテジウスは、このアーツ・アンド・クラフツ中央学校の特徴について、幾つかの点を具体的に挙げて検証している。

まず、芸術愛好家等に入学許可を与えず、学生を徒弟(Lehrling)に限定して技術教育に徹底している点に着目している。その結果、「それぞれの手工業の領域において、その芸術的な取り扱いを、実際的な要請と関連し合いながら学習する」ことが可能となる。「抽象的なデザイン」はそれほど重要視されず、学生は各自のデザインを、実際に製作し完成させるまでの技術的過程を経験する。たとえば、銀細工師は、台付き杯をたんに設計するだけでなく、「最後の仕上げの段階まで完成させる」のである、

また、ムテジウスは、「自然研究(Naturstudium)」と呼ばれるデザイン教育の方法に言及している。それが、模範となる過去の芸術作品を模写するという従来の方法に代わるものであるとして、大きな期待を寄せるのである。「すべての徒弟は、デザインの重要性を、現実のモデルから学ぶのであり、この授業はあらゆる分野の学生に試みられるよう努力されている」と、その意義を強調する。ムテジウスは、この自然研究を、当時の工芸製品の品質の低下の一因となっていた過去の様式模倣を打開する方法として評価するのである。この点については1-2-4節であらためて述べるが、ムテジウスはこの方法を積極的にドイツの工芸学校で展開しようと試みることになる。

さらに、授業は夜間に開講され、授業料は週2.5マルク、とくに21歳以下でかつ収入が週15シリング以下の徒弟については授業料が免除されるという制度が紹介されている。これは、アーツ・アンド・クラフツ中央学校が、昼間は就労している手工業の徒弟のための、実践的な技術教育の場であることを示すものである。

ムテジウスは、このようなイギリスにおける技術教育の重視が、一面において世界市場におけるドイツ製品の隆盛と関係するものであることを指摘している。19世紀半ばにやはり万博等を通じてその品質の粗悪さを喧伝されていたドイツ製品は、世紀転換期を迎えて状況を好転させていた。ムテジウスによれば、輸入製品について製造国の明記を規定した商品原産地法(Waren-Ursprung-Gesetz)によってイギリスにおけるドイツ製品の評判は高まり、「〈ドイツ製〉といううたい文句は〈技術教育〉という言葉と結び付けられ」理解されるようになっていた。こうした世界市場でのドイツへの対応策として、「実効性のある新たな技術教育の唱導」が開始されたのである。

## 3) その他の工芸教育機関について

サウス・ケンジントン美術館、あるいはアーツ・アンド・クラフツ中央学校のほかに、ムテジウスはいくつかのイギリスの工芸教育機関を列挙している。

たとえば、上述した技術教育という観点からギルド組織に関連して、シティ・ア



シド・ギルズ・オブ・ロンドン・インスティテュート(City and Gilds of London Institute)が経営する3つの技術学校、C. R. アシュビー指導下のギルド・アンド・スクール・オブ・ハンディクラフト(Gild and School of Handicraft)<sup>3)</sup>、家具製作のギルドが所有するというトレイズ・トレーニング・スクール(Trades Training School)、また、バーミンガム・ギルド・オブ・ハンディクラフト(Birmingham Guild of Handicraft)、アート・ワーカーズ・ギルド(Art Workers' Guild)などのギルドが言及されている。

また一方で、技術大学における芸術教育について触れて、サウス・ウエスト・ロンドン・ポリテクニク(South West London Polytechnic)、キングス・カレッジ(King's College)、ゴールドスミス・インスティテュート(Goldsmith's Institute)の名前が挙がっている。さらに、サウス・ケンジントン美術館とは関係をもたない新設の手工業学校や私立学校、国家からの援助を受けない私立の国民学校(Volksschule)の存在が指摘されている<sup>4)</sup>。

このように、イギリスにおける個別の教育機関の紹介を行いながら、ムテジウスは、工芸という概念に対する理解を促している。かつて手工業者は芸術家を必要とせず、製品の芸術性は手工職人の技術の中に一体化されて保持されてきた。しかし、19世紀の中葉に手工業の低落が顕在化していった過程で、「芸術を手工業へ転用することによる事態の好転化」が目論まれた。これが工芸という概念の発生につながったのである。それは本来、「芸術と手工業という二つの分断された領域を結合させることによって生まれて来た」ものである。そしてムテジウスは、20世紀を目前に迎えて、次のように問いかけるのである。

「われわれは今日、工芸という言葉を用いることに何の抵抗も感じないのではないだろうか。今日の工芸の時代においては、製品をつくるために芸術家と手工業者の協同が不可欠である。われわれは、工芸という言葉に対するのと同様、現在の工芸製品の中に、この二つの本質が潜んでいることを見失っているのではないだろうか。」

ムテジウスは、手工業と芸術の結合という工芸の概念に立ち返り、それを当時の時代状況の中であらためて問題の枠組として採用する。そのひとつの現れとして、「芸術家と手工業者との協同」という作業が必要となってくる。そして、工芸教育という場においても、技術教育とデザイン教育という二つの側面がその支柱として定立されていくのである。ムテジウスはドイツへ帰国したのち、プロイセン商務省において工芸学校の再編に取り組むことになる。次項以降において詳述するように、工芸教育におけるこの二つの要素は、その際の根幹を為す認識となっていくのである。

## 1-2-2. ドイツにおける工芸学校の成立とその背景

本項では、ムテジウスが商務省の州産業局に配属される以前におけるドイツの工芸学校の状況を、史的な経緯に留意しつつ概観しておきたい。

18世紀後半における工芸教育は、さまざまな名称をもつ手工業学校あるいは美術学校の中で個別に行われ、それらは工芸学校というかたちに統合されることなく、それぞれが併存していた。つづいて万国博覧会を契機として、ドイツ工芸の低迷が露呈することとなり、組織的な工芸教育機関の必要性が認識されるようになる。そして、世紀転換期を迎えて、当時のドイツの経済成長を背景に、国家主導による工芸教育システムの再編が模索されていくことになる。こうした、ドイツの工芸教育を巡る状況の変化を、以下概説する<sup>51)</sup>。

### 1) 18世紀後半における地域美術学校(Provinzialkunstschulen)の設立

18世紀後半においては、アカデミーが教育課程の一環として工芸教育に取り組む一方、私設の工芸教育機関の存在を指摘することができる。

アカデミーについて若干触れれば、18世紀末に、手工業者のためのデザインコースが併設される。この課程を修了すると、「アカデミーの芸術家(akademischer Künstler)」という称号が与えられ、手工業者としての技能的な側面だけではなく、芸術的な素養と能力に対する信頼を得ることができた。しかし、具体的な工芸運動の推進にアカデミーがどの程度の役割を果たしたのかという点については、個別的な工芸の各専門分野における実践的技術教育という観点からは大きな意義を与えていない。とくにアカデミーとしての組織的な関与はこの時点ではまだ行われていない<sup>61)</sup>。

一方、私設の工芸教育機関については、さまざまな呼称を持つ専門的な学校が併存していた。たとえば、職業学校(Fortbildungsschule)、実業学校(Gewerbeschule)、手工業学校(Handwerkerschule)、工業学校(Fabrikschule)、などの存在が挙げられる。こうした学校の種別の多様性そのもののうちに、当時の工芸の概念が、いまだ

曖昧なままに明確なものとして捉えられていないことが投影されていると考えることができる。そして、これらの学校においては、その概念規定の曖昧さゆえに、それぞれの明確な指導方針と目標を欠いていた。これらはまた、ギルドの手工職人(zünftigen Handwerker)、手工芸家(Kunsthandwerker)、産業製図工(gewerblichen Zeichner)、室内建築家(Innenarchitekten)と呼ばれる、さまざまな職種にわたる工芸の職能が分化していた当時の状況を反映するものでもある。

こうした状況を背景として、18世紀後半から19世紀初頭にかけて、地域美術学校(Provinzialkunstschule)と呼ばれる手工業者のための教育機関が、アカデミーとの緊密な連携のもと、各地に設立される。それは、上述したような、工芸に関連するさまざまな職能に対して、それぞれの相違を越えて、基礎的な教育のための機会を与えるはじめての機関でもあった。この意味において、地域美術学校は、工芸学校の前身であると考えることができる。たとえば、ベルリン(Berlin, 1787年)、ケーニヒスベルク(Königsberg, 1790年)、ブレスラウ(Breslau, 1791年)、ハレ(Halle, 1791年)、マグデブルク(Magdeburg, 1793年)、ダンツィヒ(Danzig, 1803年)、エアフルト(Erfurt, 1804年)の各都市に設立されたことが記録されている。

工芸の教育機関が、早い時期から地域的な相貌のもとに計画されていたという事実は、ひとつには、ベルリンのアカデミーに通学できない地方の工芸家、手工職人たちにひとしく教育の機会を与え、工芸の基礎的な水準を高めていくことが必要とされていたことを示している。それは、工芸の地域的な格差を解消し、ドイツ全体の工芸製品の品質向上に寄与するためでもある。しかし一方で、工芸家や手工職人などの製品の供給側だけではなく、製品を購入しそれを使用する一般の人々に対しても、工芸品の質に対する洗練された感覚を養成しようという狙いが、この時点で萌芽的にあらわれてきているものと考えることができる。

### 2) 万博の影響と工芸美術館の設立

19世紀中葉からはじまる万国博覧会は、工芸をめぐる環境の進展にとって、大きな役割を果たした。いくつかの点が考えられる。



第一に、万国博覧会の開催によって、当時のヨーロッパ各国の工芸製品の水準が相対的に把握されるようになったことが挙げられる。これは、各国における工芸改革運動の直接的な契機のひとつとなっている。とくにドイツにおいては、その品質の低さが、諸外国の製品との比較のもとに、決定的な事実として認識されるようになった。1851年のロンドン万博に始まり、1855年のパリ、1862年のロンドン、1867年のパリ、1873年のウィーン、1876年のフィラデルフィアなどの各万博の経験を通して、ドイツの工芸品の品質の低落は、「ドイツ工業の基本原理は、安価で粗悪な (schlecht und billig) ことである」<sup>7)</sup>と評されるまでに至ることになる。

つぎに、こうした相対的な視点の獲得によって、工芸に対する認識が大きな変更を余儀なくされる状況に至った点を指摘できる。つまり、国際競争力を増して行くためには、工芸の技術的側面だけではなく、その芸術的な価値に対する配慮も必要不可欠であることが認識されるようになった。また、工芸品そのものについての議論だけではなく、工芸の発展のための制度的な観点からの変革も、この時期から各国に共有される様態が観察されるようになる。このような工芸の芸術的側面の強化および制度上の改革という要請が具体的な成果として結実したもののひとつに、たとえば、各国における工芸美術館の設立、あるいは工芸美術館に付属するかたちでの工芸学校の設置を挙げることができる。

こうした改革にいち早く取り組んだのはイギリスである。ペウスナーは、「機械産業を初めて現代的な能力まで発展させたイギリスは、またその悪影響—美術的にも、社会的にも—に、他のどのヨーロッパ諸国よりも早く直面した。こうして、忌まわしさに対する叫びはイギリスでもっとも高く、産業美術の衰退を抑えようとする政府の手段は、ロンドンに端を発した」と記している<sup>8)</sup>。イギリスでは、1851年の万国博覧会以降、工芸改革への具体的な方途が模索され始める<sup>9)</sup>。翌年の1852年には、万国博覧会の実行委員の一人であった批評家のヘンリー・コールを局長として商務省に実用美術局 (Department of Practical Art) が設置される<sup>10)</sup>。コールは、ゴットフリート・ゼンパーを「デザイン学校 (School of Design)」の教授に任命した人物である<sup>11)</sup>。また、同年サウス・ケンジントン美術館 (South Kensington

Museum) に、国立美術訓練学校 (National Art Training School) が開校し、これは英国における最初の工芸学校と見なされている。

一方、大陸において先鞭を為したのは、オーストリアである。オーストリアでは、1863年、ウィーンにオーストリア芸術工業美術館 (Österreichische Museum für Kunst und Industrie) が開館し、その5年後、美術館付属の工芸学校が設立される。ここでは、設立当初より予備学校 (Vorbereitungsschule) における基礎教育が導入され、のちのドイツにおける工芸学校のカリキュラム構成の原型となったと考えられている。

ドイツの場合は、1867年ベルリンにドイツ産業美術館 (Deutsches Gewerbe-Museum in Berlin) が設立され、翌年の1868年、美術館の一部門として、ドイツ産業美術館付属学校 (Unterrichtsanstalt des Deutschen Gewerbe-Museums) が設けられる。ドイツ産業美術館は、1879年にはドイツ工芸美術館 (Deutsches Kunstgewerbemuseum) と改称され、また付属学校も私設の機関であったものが、1885年にはプロイセン州の管理下に入り、公的な工芸学校として出発することになる<sup>12)</sup>。

このように、工芸学校設立の初期の形態が、工芸美術館付属の教育機関であったということには、いくつかの要因と、またその結果生ずる特質がある。これらの点についてここで触れておきたい。

まず何よりも、美術館所蔵のさまざまな工芸品や美術品を、造形教育の過程においてその規範として参照できるという点が、最大の利点と考えられる。また、装飾や形態の習得において、当然歴史的な視野が必要とされるのであるが、この点からも工芸学校が美術館に隣接しているというのは、すぐれた教育環境を提供するものである。

しかし、こうした歴史的な参照が行われていく過程で、ひとつの逆説的状況が生じることになる。つまり、工芸品の装飾や形態を決定する造形的規範を歴史の中に求めて行く過程で、逆に歴史的文脈への配慮が浅薄となり、歴史的形態の恣意的な流用が行われるようになった。そして、形態が歴史的文脈から解放されることによってその相対化が進み、形態の混乱と工芸品の芸術的価値の低下を招いた。この結



果、そうした状況への批判的な視点が生まれ、むしろ歴史的形態は回避され、個々の工芸品の内実や機能に即した新たな形態や造形の方法の開発に目標が移行していくことになる。つまり、歴史への参照が、製品の品質の低下を引き起こし、逆に歴史的形態の排斥という動きにつながっていったのである。

こうした歴史的形態の参照による工芸品の質の低下は、1880年頃にはすでに認識されていることが、次の記録からもわかる。

「工業はその独自の発展に応じた、趣味の良い雛型を見付けられないでいた。…製品の価値は、その外形がいかに粉飾されているかということによって決定されていた。それは、世界市場との関連から導かれるべきであるが、実際はそうはなっていない。芸術がふたたび産業の出発点を切り開いて行かなければならない。大衆の中に、美しく、趣味の良い作品に対する感覚を目覚めさせ、それを育て上げていかなければならない。」<sup>14)</sup>

製品の価値がその外観の装飾に置かれ、その趣味(Geschmack)の低落が甚だしいこと、工芸品の質を回復していくためには、芸術の参入、大衆の教育、そして世界市場を前提とした価値の創出が必要であることが説かれている。こうした点は、ドイツにおいて本格的な工芸教育の改革運動が起こり、またそれがドイツ工作連盟の設立などへ連繋していく20世紀初頭と同一の状況認識であることがわかる。

### 3) 商務省への管轄の委譲

1885年は、ドイツにおける工芸教育の変遷を考えていく上で、きわめて重要な年代である。工芸学校の管理は、行政的には1879年より文部省(Unterrichtsministerium)の管轄下に置かれていたが、1885年4月1日をもって商務省(Handelsministerium)へ移ることになる。これは、工芸の推進が、たんなる教育的見地のみならず、ドイツの商工業の発展という観点から国家的な商業政策と密接なつながりをもって構想されるようになったことを示している。この時点で、ドイツの工芸は、その経済効果と国際競争力の獲得を目指して、国家の保護育成の対象となった。たとえば、財政上の助成金の額を見てみると、1891年度に89万7千マルクであったものが、1896年

度には142万9千マルクへと増大している<sup>14)</sup>。

また、工芸学校の学校数自体も、1885年以前には、ベルリン(1868年)、ブレスラウ(1876年)、デュッセルドルフ(1883年)、フランクフルト(1879年)、カッセル(1869年)、ケルン(1879年)を数えるのみであったが、1885年以降急速に各都市に建設が進められていく。たとえば、アーヘン(1886年)、マクデブルク(1887年)、アルトナ(1900年)、バルメン(1896年)、シャルロッテンブルク(1896年)、エルバーフェルト(1897年)、エアフルト(1898年)、ハノーファー(1890年)、クレフェルト(1904年)などにおいて、工芸学校の新設が見られる。1900年時点でその数は30を越えているという指摘も為されている<sup>15)</sup>。この都市リストを見てもわかるように、その対象は大都市ばかりではなく地方の中核都市にまでおよび、19世紀末から20世紀初頭にわたって、ドイツ全土において工芸学校の組織化が進められていくことになる。こうした全国規模での工芸学校の普及が、20世紀に移ってからの、ドイツ工芸の新たな展開の基礎を形成することになったのである<sup>16)</sup>。

以上記してきたように、とくに19世紀後半のドイツにおける工芸学校の展開を振り返ってみると、二つの重要な年代が特記されることがわかる。ひとつは、ベルリンの工芸美術館に工芸学校が付設された1868年、そして、工芸学校行政の母体が文部省から商務省へ移行した1885年である。これらは、20世紀へと継承されていく工芸教育の重要な二つの局面を示唆するものと考えられる。工芸教育の組織的な推進という観点から見た場合、地域美術学校をその始点に置くことができるが、ひとつには、工芸美術館に工芸学校が組み込まれるようになることでその教育制度上の新しい局面が訪れることになる。そして一方で、工芸教育が国家経済の重要な一領域としてその保護下に参入された時点で、工芸が、たんなる技術的あるいは芸術的な側面ばかりではなく、経済的な価値とも結び付けられて認識されるようになったのである。工芸の教育改革に関する問題と、その経済上の効果に対する期待という二つの側面は、20世紀に入ってから工芸の展開を考える上でも、引き続き主要な考察軸を形作るものである。これらの軸を巡って、ベウスナーが「おもにドイツの産物」と言うような、「純粹美術・工芸・産業美術の本当の統一美術学校という新型」<sup>17)</sup>



が、20世紀のドイツにおいて模索されていくことになるのである。

20世紀初頭においては、とくに商務省内に設置された州産業局の活動が、こうした問題の枠組を端的に示すものである。この組織において中心的な役割を果たしたムテジウスの動向を、次項において検証していきたい。

### 1-2-3. 工芸学校教育の改革—商務省州産業局におけるムテジウスの活動

#### 1) 工芸学校改革の目的

前項で記したように、工芸学校の管轄が文部省から商務省へ移管されたのに従い、工芸学校教育の改革は主に商務省が中心となり推進されていく。とくに、1905年4月1日をもって商務省に設置された州産業局(Landesgewerbeamt)は、こうした流れを受けて、工芸学校改革に関する具体的な政策の提案とその施行を行う機関であった。1903年に英国より帰国していたムテジウスはすでに商務省に入省していたが、州産業局の設立とともに専任の技官として配属されその中心的役割を担うようになる。この段階で、ドイツにおける工芸の展開は再び新たな局面を迎えることになったと考えることができる。州産業局におけるムテジウスの活動は1926年までに及ぶが、本項ではとくに、第一次大戦前における活動内容の一端に触れたい。

ムテジウスの構想は、国際市場において十分な競争力を担うことのできる、ドイツ工芸の一般的な水準の向上とその維持にあった。そのためには、工芸の個別的領域における独立した展開を重視するよりも、むしろ広範囲にわたる工芸全般の基礎の確立が必要であった。こうした観点から、工芸に関わる人材の育成のための教育システムへと関心が向けられ、工芸学校の組織的な改編が模索されて行く。それは、実際の製品製造に直接関わる職工などの技術者ばかりではなく、「製図工(Zeichnern)、官吏(Bureauangestellten)、工場長(Werkführen)、工房長(Werkstattvorstehen)、販売員(Verkäufern)の養成もまた工芸学校の目的とする」<sup>18)</sup>のものであり、広く工場や工房の管理職や公共事業に携わる官吏、ひいては製品の販売に関わる人材をも育てていこうとする構想が背景に置かれているものである。

州産業局の管理報告書によると、工芸学校改革の具体的指針として、「各学校について関連する資料等を十分に収集し把握すること、教育カリキュラムを工芸の実践的な場面における必要性に即して考案すること、現行のさまざまな参考図書、教材、教育方法についてその内容と量を把握し、それぞれの必要性についての判断を下すこと、最後に有能な講師陣の育成をその適材適所へ配置する」などの点が挙げ

られている<sup>19)</sup>。これを要約すれば、その骨子は、①各学校における履修カリキュラムに関わる問題、②具体的な教育方法をどのようにして構築していくか、③教授陣の構成、などの点にまとめられる。これらの点についてムテジウスがいかなる方法で対処していったのか、この問題を軸として、以下記述を進めていきたい。

## 2) 「教育工房(Lehrwerkstätte)」の設立

州産業局において、ムテジウスがその作成に関わっていたことが指摘されている施策のひとつに、1904年12月15日付の省令「教育工房の設立に関する告示(Erlaß über Einrichtung des Lehrwerkstätten)」(以下、省令「教育工房の設立」と略記する)がある<sup>20)</sup>。これは、工芸学校の履修課程に、工房(Werkstätte)と呼ばれる実技的な訓練を行う研修の場を組み込むことを明文化したものである。それは、機械生産による製作や高度に技術的な作業が行われる工房と連携することで、実践的な技術教育をカリキュラムに導入することを目的としたものである。また、地元の手工業者や職工を非常勤講師として招聘することによって、工芸学校を地域的な広がりの中で、都市文化形成の核として位置付けることが可能となる。工房研修の導入は、工芸学校改革の根幹をなしていると考えられ、とくに履修カリキュラムの再編という観点から見た場合、その方向性を端的に示すもののひとつである。

工房の設立という構想は、ムテジウスのロンドン滞在時における英国の工芸についての視察経験に起因している。ムテジウスはとくにロンドン・アーツ・アンド・クラフツ中央学校(London Central School of Arts and Crafts)に着目し、その特徴を、「それぞれ個別の手工業の基礎に、芸術的な取扱いを一様に置き、さらにそれを実際の制作活動と直接結び付ける」ことと記している。<sup>21)</sup>。学生は、カリキュラムの一環として芸術家や工芸家のアトリエでの研修を行う。対象とする個々の工芸の分野の技術教育を受けながら、それぞれの芸術家や工芸家のもとで、実践的知識や芸術上の枠組についても講習を受け、経験を積むことができる。必要とされる知識、技能をきわめて実践的かつ個別的な場において獲得することが可能となるのである。ムテジウスは、こうした工芸教育の方法をドイツの工芸学校へ移入し、

その応用を試みようとしたのである。

しかし、「仕事場訓練の理念をドイツの公立美術学校に移入することは、かならずしも容易ではない」とベヴスナーは指摘する。イギリスにおいては、とくに機械生産に対して、モリスらが「一切関心をもつことを拒み」、その使用を認めてこなかった。ムテジウスの試みは、工房における機械生産の技術を工芸学校へ導入することで、工芸教育の再編を目論むものである。「工業が新しい理念に一段と敏感になっていた」ドイツにおいて、「産業美術家の要望に応えた教育法」の開発がここで実践されていくことになる<sup>22)</sup>。その機軸となるのがこの省令「教育工房の設立」であり、工芸学校改革全体の中心的な施策のひとつであった<sup>23)</sup>。

## 3) 工房における技術教育

工房での作業そのものは、省令「教育工房の設立」の発布以前においても、たとえば彫金(Ciselieren)、打ち出し加工(Treiben)、木彫(Holzschnitzen)などの分野ですで行われていた。工芸学校においては、これらに加えて、「装飾画工房(Dekorationsmalerei)」、「石版画工房(Lithographie)」、「金工術工房(Kunstschmiede)」、「印刷工房(Buchdruck)」などの工房が新たに設けられる。また、「特別工房(Sonderwerkstätte)」といわれる、それぞれの工芸学校に独自に置かれ、その学校の特色を作り出していた各種の工房がある。たとえば、ハノーファヤエルバーフェルトにおける「精密製本および金箔張り工房(Feinbuchbinderei und Handvergolden)」、フレンスブルグ、アルトナにおける「家具製作術工房(Kunsttischlerei)」、マクデブルク、エルバーフェルトの「陶器工房(Keramik)」および「手織物工房(Handweberei)」、クレフェルトの「石像彫刻工房(Steinbildhauer)」、マクデブルクの「婦人手芸工房(weibliche Kunsthandarbeit)」、カッセルの「皮革加工工房(Lederbearbeitung)」、そしてハノーファヤとヒルデスハイムにおける「写真工房(Photographie)」など、それぞれの工芸学校に独自の特別工房が設けられていた。

また、工芸学校において、上述した工芸の個別の分野に対応した専門教育は、予備課程(Vorklasse)を経たあとの専門過程(Fachklasse)に主として組み込まれた。



そして、各工房は、分野の相違を越えて、実際の技術的訓練を想定した実践的な職業教育を行う「実技工房(Ausführungswerkstätten)」と、将来的に実用可能な技術の開発などを目的とする「実験工房(Versuchswerkstätten)」の二つの性格の工房から構成されていた<sup>24)</sup>。「実技工房」における学習によって、学生は卒業後の各分野における技術者としての能力を保証されることになるわけだが、それとは別に、「実験工房」の存在は、工房が実用目的ばかりではなく試験的な研究機関としての側面を持ち合わせていたということを示していると考えられる。

工房における教育の目的に関しては、州産業局の活動を記録した年次報告書に、たとえば次のような記述を見ることができる。

「工房での教育は、手に手段を与えてくれる。学生は、材料と形態のあいだの密接で避けることのできない関係を強く意識するようになる。そして、自分のデザインを即物的に、経済的に、更には合目的に発展させることを学習するのである。」

25)

ここでは、工房における実践を通して、学生は「材料と形態」の関係を学び、その結果デザインにおける「即物的(sachlich)」、「経済的(wirtschaftlich)」、「合目的(zweckmäßig)」といった観点が造形教育の中に導入されていくことが記されている。そして、造形にあたって材料の性質を知ることの重要性が、続けて次のように強調される。

「材料や独自性といった性格を考慮に入れることなく、外観を好ましい形に作り上げることが努力を傾けるべき仕事であるという考えは誤りである。材料に直接接することによって、こうした誤った考えから学生を解放することができる。外観にばかり注意を払った形態ではなく、個々の材料の性質を理解しその造形的可能性を探究するという新たな芸術の考え方を、工房に導入することもできるのである。工芸図案家の育成については、材料に関する知識の欠如、職人的な実技訓練の経験不足といった一面的な教育のありかたに対して、これまでしばしば警鐘が鳴らされてきた。工房教育の創設は、こうした状況を打破し、ここで述べてきたような方法によって手工業の推進の一翼を担うことに貢献するものである。」

「材料に関する知識の欠如」や「実技訓練の経験不足」などといった従来の教育の問題点が指摘され、「外観にばかり注意を払った形態」を与えることに偏重してきた工芸の現状に対する批判が行われる。本来の工芸教育の目的は、材料の特性を知り、その加工技術に精通したうえで、材料にもっともふさわしい形態を導き出す能力の育成にある。そして、この目的を実現させる具体的な場として、工房教育の導入が企図されているのである。

さらにまた、こうした工房を中心とした教育課程の刷新が、当時の芸術概念の変質を背景とした新たな造形の可能性に結び付いていることが付け加えられている。これは、先に引用した部分において述べられていた、「即物的」、「経済的」、「合目的」といったデザインの方法を直接に指示する内容のものであると考えられる。

工房において学生は、各工房を担当する講師のもとで、機械の使用法や製品の製造工程を実際に観察し、その技術的修得が課せられることになる。一方講師は、学外での営利的な制作活動が認められ、また一方で、学内にそれぞれアトリエを持つことができた。これらは、学生に十分な実践的教育を保证するための措置である。学生は、一面では工芸の職人という技術者でありながら、芸術的な能力をも併せもつ講師に指導を受けながら、自分のデザインを具現化していく方法を学んでいくのである。それは、個々の構想を、実際の製作を通じて最終的な製品へと展開する過程を体験することでもある。こうした意味において、工房における教育は、最新の製作技術と製品の芸術性を一体のものにすることをひとつの目的としていたと考えることができる。

このように工房教育のいくつかの局面を見てくると、それが学生に卒業後の実践に備えた技術的訓練を行う場でありながら、工芸学校という枠組の中で、当時の工芸の技術的可能性と芸術的水準を相互に高めながら、その両者を架橋することが目標とされていたことがわかる。一方では、芸術家が機械の使用法を学習しながら、材料に即した新たな価値にもとづくデザインを行う。職人は、製品の技術的側面だけでなく、その芸術的な価値についての知識を身につける。工芸学校は、「材料、手工、機械加工の実用的知識と多岐多様の目的を、機械生産の未来のデザイナーと



同様に、美術家・工芸家に伝える」<sup>28)</sup>という役割を担うようになる。こうして、ドイツにおける工芸製品の一般的な品質が、工芸学校教育改革を通して、その基礎的水準の向上に繋がっていくのである。

また、その過程において、過去の歴史様式を参照するのではなく、材料の性質を最大限に活用する造形の方法が模索され、それに応じたデザインの新たな価値観も表出してきた。これは、機械の使用に対して否定的な態度を取り、中世への回帰を標榜したアーツ・アンド・クラフツ運動との決定的な差異と考えられ、工芸学校の改革を通じて、近代の造形理念は新たな局面を迎えたとみなすことができる。

1908年の年次報告書には、次のように記されている。「形態を与えるに際して、芸術や装飾といったものではなく、目的の充足により重点が置かれるべきである。建築の造形は、目的、構成、材料の結果でなければならない。」<sup>29)</sup>

「目的(Zweck)」、「構成(Konstruktion)」、「材料(Material)」といった要素に注意が払われるようになり、ここでは「芸術(Kunst)」や「装飾(Schmuck)」といった19世紀広範に汎用された概念は、その効力に対して疑義が投げかけられているのである。

#### 1-2-4. 造形教育の方法—「デッサン教育」の導入

工房における技術教育の導入は工芸学校改革の主軸をなす施策であったが、そのほかにもいくつかの注目すべき提案がなされている。とくに、技術教育と並行して「デッサン教育(Zeichenunterricht)」と呼ばれる造形教育の充実が重視され、その実践の場としての専門課程(Fachklass)の新たな設置、そしてそれぞれの専門領域の細分化が進められていく。先に触れたように、専門課程では工房教育との連携が図られていくわけだが、その一方で、工芸の対象とする領域の個別化、多様化に伴い、それぞれに応じた造形手法の習得が必要とされ、その訓練が学生に課されることになるのである。「デッサン教育は、学生に作品の造形を正しく理解し、それぞれの工芸分野の日常的な作業に適合するような造形を行う能力を与える」<sup>28)</sup>ものであり、学生の卒業後の活動に直接役立つような実践力の養成を目的としていた。この点において、デッサン教育も工房教育と同様に、その実践性に重点が置かれていたと考えられる。

このデッサン教育については、ムテジウスはロンドン滞在中に、「デッサン教育と様式学(Zeichenunterricht und Stillehre)」と題する論考を発表し、工芸教育における導入の必要性を訴えかけている<sup>29)</sup>。

この中でムテジウスはまず、学校教育において一般に、芸術に関する科目が軽視され、芸術教育に対する積極的な取り組みがなされていないことを指摘する。歴史家や芸術学の教授による「趣味と様式学(Geschmacks- und Stillehre)」と呼ばれる教養主義の教育が支配的であり、そのために学生の同時代の芸術に対する生きた理解が阻まれている、とその現状を批判する。

また、美術館の教育的機能が低下し、それが「巨匠の作品を大量に堆積させる」場所にすぎなくなっていると注意をうながす。歴史的価値を持つ美術館の収蔵作品は、工芸製品のデザインの雛型として使用される。それは歴史主義的な作品を生む母体となり、過去の様式の模倣や折衷による製品の品質低下を招くことになる。「芸術史は誤った方法」であり、「芸術史の講義も、《趣味と様式学》も、美術館の見学も、



学生に芸術の息吹を教えはしない。こういうやり方では、芸術に対する親密で固有の認識は生まれてこない」のである。

とくに、「様式の識別」を目的とする教育は、それが流行や大衆の需要と結び付くとき、「新しい家をゴシックと初期ルネサンスを混ぜ合わせて作る」というような「美食家」の芸術を生む原因となる。「過去のものとなった芸術の遺体を解剖する」のではなく、「芸術への関わりかたが科学的な観察のもとに行われる」必要が生じてきているとしている。

ムテジウスは、そのための具体的な方法として、デッサン教育の導入を提案する。それはまず、花瓶に生けた植物を描き写すことから始められる。葉脈や枝幹、芽のふくらみなどの構成要素を写しとることで、「講義などよりはるかに分かり易く、自然や芸術の成り立ちとその法則を解明することができる」のである。次に、そのデッサンを装飾用の線に置き換え、平面の中に構成することで、「比例の法則」を知ることができる。最後に、人体像を描き、「人間と建築の創造の法則」を会得するのである。このように、デッサン教育を展開させていく過程で芸術の原理を学習することができ、それは「芸術教育の唯一の方法」とされるのである。「哲学ではなくデッサンを！」という標語が掲げられ、「趣味についての講義より、学生にデッサンを描かせる」ことの重要性が強調される。

ムテジウスはまた、1906年にドレスデンで開催されたドイツ工芸展に関する論文の中でこのデッサン教育についてさらに敷衍させて記している。「すでにいくつかの学校で行われており、その中でもとくにウィーン工芸学校に顕著に見られるものだが、理解のデッサン(Auffassungszeichnen)〈生きている動物の動きを対象とする〉と、それに加えて、記憶のデッサン(Gedächtniszeichnen)とを結び付け、展開していくこと」とあるように、「理解のデッサン」と言われるウィーン工芸学校で実践されていた方法がデッサン教育の一つの指針となっていたことがわかる<sup>30)</sup>。歴史的形態の引用ではなく、動物や植物の形態やその動きをデザインの対象として設定する。屋外でのスケッチや写生のトレーニングを通じて動物や植物の形態を観察し、それをただ写し取るだけでなくその構成を理解し、記憶として定着させた上でふ

たたびデザインの要素として用いていく。この造形手法の具体的内容については第3節においてあらためて詳述するが、このようにデッサン教育のひとつの範例としてウィーン工芸学校が想定され、その方法がドイツの工芸学校におけるデザイン教育の中へ導入されていったものと考えられる<sup>31)</sup>。

ムテジウスの作成によるものと指摘される、1907年1月28日告示の商務省令「産業職業学校におけるデッサン教育導入の原則(Grundsätze für die Erteilung des Zeichenunterrichts in gewerblichen Fortbildungsschulen)」<sup>32)</sup>は、こうした新たな造形教育の方法を、各工芸学校へ普及させ、その実施を促したものである。学校の規模、地域工芸との関係などの地域間格差、講師の質など各工芸学校の相違が大きいため、統一的教育カリキュラムの強制は回避されているが、デッサンクラス(Zeichenklasse)と呼ばれるデッサン教育を専門に行うクラスの設置や、基本的な工芸分野における履修カリキュラムなどに基準を設定するものといわれる。

さらに、デッサン教育が実施されていく過程で、その指導に芸術家が登用されていくようになる。「芸術の基礎教育段階において、《芸術学者》を解雇し、《芸術家》か、あるいは少なくとも芸術教育を受けたデッサンの教師を起用する」<sup>33)</sup>ことが必要とされていくのである。これは、造形教育のカリキュラムに関連する問題とともに、工芸学校の校長をはじめとする講師陣の登用にも影響を及ぼすことになる。たとえば、デュッセルドルフのペーター・ペーレンス(1903年)、ベルリンのブルノ・パウル(1907年)、ブレスラウのハンス・ベルツィヒ(1907年)、ミュンヘンのリヒャルト・リーマージュミット(1912年)など、各地の工芸学校の校長として、当時指導的立場にあった芸術家、建築家を登用し、その活性化が図られる。とくに、1904年以降ムテジウスはベルリン工芸美術館の教育委員会に名を連ねており、1907年のベルツィヒの美術館付属工芸学校の校長就任の際には、直接的な影響力を行使したと言われる<sup>34)</sup>。

また、工芸学校における個別のカリキュラムについても、担当講師の育成、登用について積極的な施策を打ち出している。たとえば、1905年3月28日付の省令「講師のための芸術的書体に関するコースについての告示(Erlaßes über Kurse für Lehrer



in künstlerischer Schrift)』にもとづき、ペーレンスがデュッセルドルフ工芸学校において書体コースを設置した。同様に、リーマー・シュミットがミュンヘンで家具デザインと室内構成に関するコースを、アルフレッド・モールブッターがシャルロッテンブルクにおいて装飾画コースを設けている<sup>35)</sup>。

以上のように、商務省州産業局におけるムテジウスの活動は、具体的には、専門課程における工房教育の導入、デッサン教育に見られる造形教育の方法論の変革、芸術家、建築家の登用などの局面においてその特色を顕著に観察できる。ベウスナーは、「更新—これはとくにヘルマン・ムテジウスの確信であるが—は上からのものではなく、職業学校や工芸学校にとりくむことによって、下からもたらされるべきものである」と述べている。ムテジウスは、工芸学校の改革を通して、ドイツ工芸製品の基盤を支える人材の養成にあたった。その過程において、工芸学校という枠組の中ではあるが、技術と芸術の架橋、造形手法の変容などのこの時期を特徴づける著しい特質が顕現している。「ドイツでは純粋美術と応用美術または工業美術との統一という新しい概念が具体化しつつ」<sup>36)</sup>あり、工芸学校における技術教育と造形教育の統合は、そのひとつのあらわれであると考えられるのである。

## 1-2. 節の注

- 1) Muthesius, H.: "Künstlerischer Unterricht für Handwerker in England". Dekorative Kunst, Vol. I, pp. 15-20, 1898
- 2) ニコラス・ベウスナー、『美術アカデミーの歴史』、中森義宗・内藤秀雄訳、中央大学出版部、p. 291, 1974
- 3) ギルド・アンド・スクール・オブ・ハンディクラフトについて、ムテジウスは下記の論考の中で詳細に紹介している。Muthesius, H.: "Die Guild and School of Handicraft in London", Dekorative Kunst, Vol. I, pp. 41-48, 1898
- 4) ロンドンの工芸学校の状況については、Rauecker, B.: "Die kunstgewerbliche Erziehung in London und ihr Einfluss auf die ökonomische Struktur des Londoner Kunstgewerbes. Ein wirtschaftsästhetisches Problem", Kunstgewerbeblatt, N.F., Vol. 23, No. 10, pp. 196-200, 1912 において概説されている。
- 5) 本項の記述に際して、Moeller, G.: "Die preußischen Kunstgewerbeschulen", in: Mai, E., et al. (ed.), Kunstpolitik und Kulturförderung im Kaiserreich. Kunst im Wandel der Sozial- und Wirtschaftsgeschichte, Gebr. Mann, pp. 113-129, 1982, Hubrich, H.-J.: Hermann Muthesius. Die Schriften zu Architektur, Kunstgewerbe, Industrie in der Neuen Bewegung, Gebr. Mann, 1981. (とくに、第7章 "Probleme der Kunsterziehung und die Organisation der Handwerker- und Kunstgewerbeschulen: Die Neue Bewegung im Umbruch zur Schulpraxis" に本項と関連する記述がなされている。)、ベウスナー：前掲書(注2)、スチュアート・マクドナルド、『美術教育の歴史と哲学』、中山修一・織田芳人訳、玉川大学出版部、1989. 等を主として参照した。
- 6) アカデミーと工芸学校との関係について後年になってムテジウスは、Muthesius, H.: "Soll die kunstgewerbliche Erziehung zukünftig den Akademien übertragen werden?" (「工芸教育は将来アカデミーに移管されるべきか?」), Die Woche, Vol. 20, No. 20, pp. 489-491, 1918. 5. 18. の中で論じている。
- 7) Moeller, G., op. cit., p. 115
- 8) ベウスナー：前掲書、p. 269
- 9) ベウスナーは1851年の万国博覧会について、「応用または産業美術に関する限り、いたるところで失望を抱かせるもの」と評している。さらに、「威厳を抑えた新古典主義装飾を見てから、わずか五十年後の目を疑うほどの審美力の欠如をしめすものであるばかりでなく、またこの驚くべき相違は啓蒙された同時代の人々には、歴然たるものであった」と、当時の人々の反応について記している。こうした「博覧会が暴露した凋落ぶり」は、「フランスでも、イギリスでも、ドイツでも、産業美術のより進んだ訓練



の問題がきわめて緊急を要するもののひとつである」という認識を生むことになる。つづいて、製造業者、工匠、美術家がこうした状況に対して無力であったこと、以下のように記述している。「製造業者からは何も期待できなかった。彼らは製品が売れさえすれば満足であった。工匠たちはもはや一つの階級としては存在していなかった。解決にはほとんど貢献できなかった。そして美術家たちは一世紀以上のあいだそうであったように、同問題には無関心であった。自分自身は記念像の小模型を作ることだ甘んじ、実際の石細工をすっかり幽霊に任している彫刻家の貢献がいかなる価値のものになり得るであろうか。」ベウスナー、前掲書、p. 271

- 10) これは翌年の1853年に、ライオン・ブレイフェアを局長とする科学芸術局(Department of Science and Art)に改組される。ヘンリー・コールを中心とする、「コールの集団」と呼ばれる芸術家たちのグループ、およびそのデザインの方法論については、鈴木博之:『ヴィクトリアン・ゴシックの崩壊』、中央公論美術出版、pp. 15ff. に詳しい。
- 11) ゴットフリート・ゼンパー(Gottfried Semper 1803-1879)は、1848年イギリスへ亡命後、1851年の万国博覧会において、デンマーク、スエーデン、エジプト、カナダ部門の展示の準備作業を担当する。このうち1855年にチューリッヒへ移るまで、ゼンパーはイギリスで活動することになる。その間、著作『科学・産業・芸術』(1852年)を通じて、また、マールバラ・ハウスにある「デザイン学校(School of Design)」の教授として、イギリスの工芸教育についての提言を行っていく。ヴィクトリア・アンド・アルバート美術館の母体となった装飾製品博物館が、1852年にマールバラ・ハウスに開設されたのは、「ゼンパーの提案の直接の結果」であるとベウスナーは記している。また、「製造業者、美術家、大衆に過去の業績を見せることによって、彼らの趣味を向上させよう」というゼンパーの考えが、サウス・ケンジントン美術館の創設につながったとも記している。ゼンパーは、ラスキンやモリスの「機械の発明が産業美術の衰微の原因とする論」を排斥し、機械の合理的な使用を認めた。また、美術館を通じての、「大衆の審美力」の開発の必要を主張した。「ゼンパーの応用美術博物館と応用美術学校の結合は、ここでは十九世紀後半のもっとも大きな特徴であるといってもまちがいはなからう」とベウスナーは、ゼンパーのイギリス工芸教育への影響力を記している。博物館と美術学校の結合という特質は、本項で述べるように、ドイツにおいてこのうち顕著に見られるようになる。ベウスナー：前掲書、pp. 274-281
- 12) ドイツ工芸美術館の詳細は、Bode, W.: "Aufgaben der Kunstgewerbemuseen". Pan. pp. 121-127, 1896 に詳しい。
- 13) "Denkschrift über das Technische Unterrichtswesen 1879" in: Das Technische Unterrichtswesen in Preußen. Sammlung amtlicher Aktenstücke des Handelsministeriums, Berlin, p. 57, 1879. in: Moeller, G., op. cit., p. 115-116
- 14) Verwaltungsberichte des Königlich Preussischen Landesgewerbeamtes (以下、

Verwaltungsberichte と略記する)。Berlin, p. 99, 1906. in: Hubrich, H.-J., op. cit., p. 196

- 15) Moeller, G., op. cit., p. 116
- 16) Schmidt, M.: "Kunstgewerbeschule in Deutschland und Frankreich". Kunstgewerbeblatt, N.F., Vol. 1, pp. 34-35, 1890. の中で、19世紀後半のドイツにおける工芸学校の状況が、フランスとの比較について述べられている。
- 17) ベウスナー：前掲書、p. 314
- 18) Verwaltungsberichte, p. 150, 1922. in: Hubrich, H.-J., op. cit., p. 207
- 19) Denkschrift über die Begründung eines Landesgewerbeamtes und eines ständigen Beirats(1905), Verwaltungsberichte, Anlage, p. 42, 1909. in: Moeller, op. cit., p. 124
- 20) Ministerialblatt der Handels- und Gewerbe-Verwaltung, Vol. 4, p. 494, 1904. in: Moeller, G., op. cit., p. 122
- 21) Muthesius, H.: op. cit. (注1), p. 19
- 22) ベウスナー：前掲書、p. 293
- 23) Berlepsch-Valendas, H. E. v.: "Zur Frage der Errichtung von Lehrwerkstätten", Kunstgewerbeblatt, N.F., Vol. 15, No. 10, pp. 181-193, 1904
- 24) Moeller, G., op. cit., p. 122-123
- 25) Verwaltungsberichte, p. 159, 1906. in: Hubrich, H.-J., op. cit., p. 199
- 26) ベウスナー：前掲書、p. 299
- 27) Verwaltungsberichte, p. 185, 1908. in: Hubrich, H.-J., op. cit., p. 204
- 28) Verwaltungsberichte, p. 80, 1908. in: Hubrich, H.-J., op. cit., p. 201
- 29) Muthesius, H.: "Zeichenunterricht und Stillehre", Kunst für Alle, Vol. 15, pp. 487-496, 1900
- 30) Hubrich, H.-J., op. cit., p. 202
- 31) ウィーン工芸学校については、Hellwag, F.: "Die K. K. Kunstgewerbeschule in Wien", Kunstgewerbeblatt, N.F., Vol. 23, No. 11, pp. 209-213, 1912 を参照されたい。
- 32) Verwaltungsberichte, pp. 79ff, 1908. in: Hubrich, H.-J., op. cit., p. 200
- 33) Muthesius, H., op. cit. (注29), p. 492
- 34) Scheffler, K.: "Kunstschulen", Kunst und Künstler, Vol. 5, p. 206, 1906/07
- 35) ムテジウスが本格的に工芸学校教育の改革に関与する以前の、ドイツにおける工芸教育の状況については、Scheffler, K.: "Unterricht im Kunstgewerbe", Dekorative Kunst, Vol. 5, No. 10, pp. 365-384, 1902. 7 に詳しい。
- 36) ベウスナー：前掲書、p. 295, p. 303



### 1-3. 節 デュッセルドルフ工芸学校におけるペーター・ペーレンスの教育活動について

ペーター・ペーレンス(Peter Behrens 1868-1940)は、1903年から1907年まで、デュッセルドルフ工芸学校(Düsseldorfer Kunstgewerbeschule)の校長として教育活動に携わった。ドイツ国内外からさまざまな芸術家、建築家を講師として招聘し、教育課程の抜本的な再編を行うことによって、新たな造形教育の可能性をペーレンスは模索している。本節では、このデュッセルドルフ工芸学校の教育カリキュラムの編成にとくに着目し、ペーレンスの教育理念に見られる性格について考察を行う。

従来のペーレンス研究において、デュッセルドルフにおけるペーレンスの活動は、概説的な近代建築史においてペーレンスへの評価の集中するベルリンでの活動とは異なった様相のもとに描き出されてきた<sup>1)</sup>。工芸学校における教育活動、そして電機企業AEGの芸術顧問という立場の相違が、それぞれの時期の性格を異なったものにしており、また造形的にもこの二つの時期には異なる要素が見られ、直接的な連関は見出しにくいといえる<sup>2)</sup>。

しかし、それぞれをペーレンスのデュッセルドルフ時代およびベルリン時代と呼ぶとすれば、デュッセルドルフ時代は、ベルリン時代に大きく花を咲かせることになるペーレンスの、建築に対する基本的な方向性が潜在的に形成されていった重要な時期である。

とくに、ペーレンスの技術に対する認識は、ベルリン時代のAEGとの協同を通して形成されていくものと考えられているが、デュッセルドルフ時代においても、同様の認識をペーレンスがすでに獲得していたことが、いくつかの事例から確認できる。本節では教育活動を扱うものだが、こうした観点から、ペーレンスのベルリン時代とデュッセルドルフ時代とを異なる位相のもとに記述するのではなく、そこに通底する視点が介在していることを検証する作業が残されていると考えられる。

してドイツ国内各地に頻繁に視察に赴き、新任講師の登用を試みている。この経緯について簡略にまとめたものが【表-3】である。本項では、この表を参照しながら、ペーレンスによって新たに登用された講師陣について概観したい。

1903年5月4日から20日までの17日間、ペーレンスはウィーンへ赴く。その際、ウィーン工芸学校より建築家マックス・ベニルシュケ(Max Benirschke 1880-1961)と画家ヨーゼフ・ブルクミュラー(Josef Bruckmüller 1880-1932)を、予備課程の講師として招聘した。ベニルシュケはヨーゼフ・ホフマン(Josef Hoffmann 1870-1956)の生徒であり、一方ブルクミュラーは画家アルフレート・ローラー(Alfred Roller 1864-1935)に師事し、またホフマンの指導も受けている。ペーレンスは、ウィーン工芸学校における造形教育にかねてより関心を寄せており、とくにこの視察を通じて、緻密な自然観察をもとにした造形を行うローラーの教授法に接し、大きな影響を受けたといわれる<sup>27)</sup>。新設された予備課程Bコースにおけるブルクミュラーの造形指導もローラーの方法を踏襲するものであり、ウィーン工芸学校においてすでに実践されていた方法が、彼らの存在を通してデュッセルドルフ工芸学校へ持ち込まれたと考えることができる。

一方、専門課程においては、計4人の講師がペーレンスによって新たに登用された。

彫刻家クラスの講師欠員に伴って、ダルムシュタット芸術家村での同僚ルドルフ・ボッセルト(Rudolf Bosselt 1871-1938)が迎えられた。

また、平面・版画芸術専門クラスの講師を獲得するため、ペーレンスは1903年8月25日より9月2日まで、カールスルーエ、ミュンヘン、ドレスデン、ベルリンの各地を訪れる。その結果、ベルリンのシュテークリッツ工房(Steglitzer Werkstatt)の創設者フリッツ・エムケ(Fritz H. Ehmcke 1878-1965)が新たに参画した。

さらに、1903/04年冬学期終了時に、オランダよりヨハネス・ラウヴェリクス(Johannes L. M. Lauweriks 1864-1932)を招聘した。ペーレンスは1903年4月17日より1週間の日程でオランダ視察を行っているが、新講師獲得のため、1904年5月3日から10日まで再びオランダへ赴いている<sup>28)</sup>。当時ペーレンスはオランダの建築の



動向に強い関心を抱いており、ラウヴェリクスの登用もそうした意向が反映されたものと見做せる。

また、当初はペーレンス自身が行っていた様式史(講義)の講師として、歴史家ヴィルヘルム・ニーマイヤー(Wilhelm Niemeyer 1874-1960)が1905年1月より参画する<sup>29)</sup>。ニーマイヤーには、付属図書館の管理も一任された。

ペーレンスは、この他にも、当時シュヴァーブングに滞在していたワシーリイ・カンディンスキー(Wassily Kandinsky 1866-1944)、またオランダからヘンドリック・ベルラーヘ(Hendrik Petrus Berlage 1856-1934)を招聘しようと試みているが、いずれも実現に至らなかった。

以上のように、ペーレンスは新しい講師獲得のため、精力的な視察旅行を重ねた。ペーレンスが同時代の建築の動向に敏感であり<sup>30)</sup>、講師の招聘という形でその吸収を試みていたものと考えられる。そしてまた、彼らの影響を強く受けながら、デュッセルドルフ工芸学校における造形教育の再編が進められていくのである。

### 3) 履修コースの編成

ペーレンスによる教育プログラムの改編は、具体的には教科カリキュラムの構成に顕著に現れている。ここでは、履修コースの編成に着目し、その概要を記述したい。

デュッセルドルフ工芸学校の履修コースは、予備課程と専門課程の二つに大別される<sup>31)</sup>。専門課程においては、学外から熟練した職工(Werkmeister)を特別講師として招き実技的な訓練を行う工房クラスが開設され、さらに、特定のテーマに基づいて個別的なデザイン教育が行われる補習クラスが、両課程を通じて新たに設けられた。また、夜間部での指導が継続して行われている。

また、それまで許可されていなかった女子学生の入学を認めたこと、そして当時においては画期的であった写真技術を学ぶための特別クラスを設けたことは、ペーレンスの業績として特筆できる点である。

【表-4】は、履修コースの枠組に基づいて、講師陣とその担当科目を整理したもの

のである<sup>32)</sup>。この表に従いながら、講師の陣容について、以下、とくに予備課程と専門課程における教育内容について概略を述べたい。

#### i) 予備課程(Vorschule)

予備課程の整備は、教育カリキュラム再編の中心的な課題の一つであった。予備課程は、専門課程へ進むための基礎的知識、技術を修得することを目的とするものであるが、一方で、学生の関心が専門化されて行く前に、多様な芸術、技術分野に、出来る限り広範囲にわたって接することを主要な眼目としていた。このことによって、芸術や技術に対して総合的な認識が得られるとともに、個別化された各芸術分野の境界を越えた視野を獲得することが可能となる。

予備課程は、3つのコースより構成されている。

①予備課程Aコース(Vorschule A)は、デュッセルドルフ工芸学校における従来の基礎課程の内容を継承したもので、自然観察によるフリーハンドデッサン、幾何学にもとづくデザイン、装飾的形態の展開が行われる。

②予備課程Bコース(Vorschule B)はペーレンスにより新設され、ブルクミュラー指導の造形方法に特徴がある。この点については、1-3-5. 項においてあらためて触れたい。

③予備課程Cコース(Vorschule C)は、学生数の増加に伴い、1905/06年冬学期から開講した。指導内容はA、Bコースとはほぼ同様であるが、専門的な装飾工芸家(彫金師、鋳職人、図案家、木版画家等)を将来的に希望する学生をとくに対象としていた。

以上の予備課程3コースは、1906年夏学期より一つの枠組に統合され、それぞれ総合予備コースA部門、B部門、C部門(Vorbereitende Allgmeinkurse mit den Abteilung A, B und C)と改称されている。

ペーレンスによる予備課程の再編は、とくに後のバウハウスにおける予備教育(Vorlehre)<sup>33)</sup>との関連において、その重要性を強調する指摘も為されている<sup>34)</sup>。

#### ii) 専門課程(Fachschule)

##### (1) 専門クラス

予備課程で様々な技術を習得した学生は、専門課程のより限定された分野においてさらに高度な訓練を受け、卒業後の実践に対応出来るように指導を受ける。1903年時点での専門クラスは以下の通りである<sup>35)</sup>。

- ①建築クラス(Architekturklasse)
- ②彫刻家クラス(Bildhauerklasse)
- ③平面・版画芸術専門クラス(Fachklasse für Flächen- und graphische Kunst)
- ④図案製図専門クラス(Fachklasse für figürliches Zeichnen)
- ⑤装飾画・彫金専門クラス(Fachklasse für Dekorationsmalerei und die Ziselierklasse)

この5つの専門クラスの中から、学生は一クラスを選択することになる。予備課程の2年間を待って、1905/06年冬学期から専門課程は実質的に始められた。この専門課程の整備をもって、ベーレンスによるデュッセルドルフ工芸学校の履修コースの再編は一応完了することになる。

## (2) 工房コース

【表-4】に見られるように、5人の職工が学外から招聘され、工房コースが新たに開設された。学生は、専門的な職工に指導を受けながら、実際の製作過程を体験し、さまざまな材料や具体的な技術に関する知識を習得する。

ベーレンスは、予備課程における基礎的な造形演習を実践的な技術教育へ展開していこうと意図していた。この工房コースは、そうした意味において、専門課程の中核を担う存在であり、また予備課程を補完するものとして位置付けられていた<sup>36)</sup>。それは、1-3-2.項において検証した、工芸学校の造形教育へ実践的な技術教育を導入するというベーレンスの構想を具体化するための場に他ならない<sup>37)</sup>。

なお、専任講師であるエームケが担当した活字・植字・印刷コースは、当時プロイセンにおける他の工芸学校に先んじてベーレンスがいち早くカリキュラムに導入したもので、その先駆性が評価されている<sup>38)</sup>。

## 1-3-5. 造形指導の方法

本項では、予備課程および専門課程において行われていた造形指導の方法について、ブルクミュラーとベーレンスの場合を取り上げ、それぞれ検証する。

### 1) 予備課程におけるブルクミュラーの造形

予備課程におけるブルクミュラーの造形法に特徴的なのは、まず題材として選ばれた対象の外観(Erscheinung)を筆写することからデザインが始まる点にある。これを、鉛筆、木炭、水彩、油絵、墨汁、パステル等の様々な画材を用いて、繰り返し描いていく。題材は、植物、静物から始まり、動物や人間などの動きのある対象へ移行していく。これは、外観描写(Erscheinungszeichnen)と呼ばれている作業である【図-1】。

次に、この作業によって得られた多様な対象のイメージの中から、最もその対象の特質を表現していると思われる図像を一つ選択する。そして、その図像をポスターやリトグラフ、木版画の題材として利用するために簡素化し、デザインの形態的な基本型を作り出す。さらに、この基本型を立体造形化し、その効果を検証する。

そして最後に、この基本型は線描表現にまで還元され、抽象的な性格の強い形態へと至る。この段階は、輪郭描写(Konturzeichnen)と呼ばれ、線描による比例感覚や、事物の細部の形態を学習し、自然の内的構造に対する認識を獲得することを目的とするものである【図-2】。

このように、ブルクミュラーの造形方法の特徴は、事物の形態を原型的な要素に還元し、それをデザインのモチーフとして利用しようとする点にある。そして、この造形方法は、デュッセルドルフ工芸学校の予備課程において、主導的な役割を果たしていたと考えられるのである。

### 2) 建築クラスにおけるベーレンスの方法

専門課程において、とりわけ建築クラスにおけるデザインの方法は、先に述べた



予備課程のブルクミュラーによるものとは若干様相を異にしている。それは、このクラスの主任を兼任していたペーレンスの造形に対する考え方を如実に反映したものとなっている。

両者は、事物の形態を基本型に還元し、それをモチーフに様々な造形を生み出すという点において一致している。しかしブルクミュラーの場合、その基本形が主に植物や動物といった自然の事物から導き出されるのに対し、建築クラスにおいては正方形や円などの幾何学的形態を基本形として採用するのである。そして、この幾何学的な基本形をもとに、家具から室内装飾、建築に至るまでのあらゆる造形が成されていく。

ペーレンスは、「部分の形態が全体の形態と呼应する」とした上で、「部分と全体」が「統合的に比例と調和」を持つよう空間を形成しなければならないと記している<sup>19)</sup>。つまりペーレンスは、こうした幾何学的形態を用いることで、ブルクミュラーのデザイン手法をたんなる平面的な装飾技法に終わらせることなく、空間を形成し、統御していくための、建築領域での造形手法に変換していったと考えることができる<sup>40)</sup>【図-3、4】。

こうしたペーレンスの造形の方法には、1904年より建築クラスを担当したラウヴェリクスの影響を見過ごすことは出来ない。幾何学システムを汎用し空間の分節を行っていくラウヴェリクス独自の手法は、建築クラスにおける造形的な傾向を一層鮮明なものにした【図-5、6】。

ペーレンスはさらに、建築クラスにおけるこうした空間造形の方法を、関連する諸クラスに再び還元していくことを試みている。1905/06年冬学期に、デュッセルドルフ工芸学校のすべての学生を対象に、建築クラス主催の特別講習が行われた。ペーレンスが、建築と他の芸術領域との相互関係を活性化させることで、造形そのものの新しい方法を開発しようとしていたことがわかる。

### 1-3-6. ペーレンスの教育理念

工芸学校教育に対するペーレンスの認識について、本項ではふたたびペーレンスの言説に着目して、さらなる検討を行いたい。

#### 1) 工芸学校教育に対するペーレンスの認識

ペーレンスは、「芸術学校」と題した小論を、雑誌『芸術と芸術家(Kunst und Künstler)』の1907年2月号に寄せ、デュッセルドルフ工芸学校における造形教育について簡潔に解説している<sup>41)</sup>。ペーレンスの校長在職期間は1907年7月までであるから、その日付から考えて、その内容は4年間におよびデュッセルドルフでの教育活動を回顧したものになっていると考えることができる。

ペーレンスはその前段で、工芸学校における教育理念について、以下のように述べている。

「今日の工芸学校には、手工業に美的な方向性を与えるという要求、そして工業に芸術的な推進力を与えるという必要が生じている。この課題には、ある到達すべき目的があるが、必ずしもその道筋は定まっていない。デュッセルドルフ工芸学校の探求は、これらの二つの要素を媒介することにある。この媒介を通して、デュッセルドルフ工芸学校では、形態の創造に関わるあらゆる活動の精神的基盤を形成することが可能となる。そしてまた、この媒介によって、形態の原理が、製作における機械作業の中にはなく、芸術的な自由意志と観察を通じて得られる事物の内的法則の中に立脚できるようになるのである」

この中には、ペーレンスが当時、「手工業」および「工業」の問題に対してどのような理解をしていたのかがよく示されている。特徴的なのは、ペーレンスが「美的」あるいは「芸術的」な側面に対して、「手工業」および「工業」をひとつの対立的な図式として認識している点である。そしてペーレンスは、「媒介(Vermittelung)」という言葉を用いて、この両者の架橋の必要性を説明する。この「媒介」を為すことによって、「形態の創造に関わるあらゆる活動の精神的基盤」と、「芸術的な自由意志と観



察を通じて得られる事物の内的法則に依拠する「形態の原理」を導くことができる  
とある。つまり、新しい形態原理やその精神的基盤の前提として、「芸術」と、それ  
に対置される存在としての「手工業」および「工業」という要素との「媒介」を措定する  
のである。そして、デュッセルドルフ工芸学校を、こうした「媒介」が行われる具体  
的な場として構想しているのである。

さらに続けて、ペーレンスは造形教育の方法について次のように記す。

「デュッセルドルフ工芸学校は、こうした目的に対して、芸術教育の方法を組織  
的に展開していくことを試みている。まずはじめに学生は、事物を直接観察すること  
によって、その多様なイメージを十分に把握する。これは、造形上の操作を加える  
上での題材となるものである。そして、それはただちに段階的な体系性へ組み込ま  
れ、最終的に表現される形態へ導かれる。ここに、より高度に、造形的に様式化され  
た形態の法則が得られるのである。展開されたイメージを造形的に表現するには、  
まずはじめに自然の観察が必要である。一方で、技術的、構築的な作業には、材料、  
技術、機能に関する知識が欠かせない」

ここには、デュッセルドルフ工芸学校における造形の方法が、きわめて「組織化  
(organisch)」、「体系化(systematisch)」され、また「様式化(stilisierende)」された  
ものであることが強調されて述べられている。実際の造形の方法については3-4. 項  
において記したが、ペーレンスはその方法を、造形教育の方法論として明確に意識  
化していたことがわかる。そしてそれは、このような「段階的な体系性」を前提とし  
て位置付けられるものであった。

また、この「段階的な体系性」の出発点に、一方では「自然の観察」が置かれ、他方  
では「材料、技術、機能に関する理解」が必要であるとされている。このように、造  
形の方法に関しても、「芸術」的観点から導き出される独自の造形と、その対立項と  
しての、「手工業」ならびに「工業」に見出される技術的要素とを「媒介」する、という  
基本理念が反映されていることを読み取ることができる。そしてまた、それが上述  
の造形教育の体系化と密接に関連しているところにデュッセルドルフ工芸学校の造  
形教育の大きな特徴がある。

## 2) ペーレンスとムテジウス

ムテジウスによる工芸学校改革の理念が、ペーレンスの教育活動の背景となっ  
ている点について、第2章において述べた。ここでは、ムテジウスの教育活動に若干の  
言及を行って、ペーレンスとの差異について考察を加える。

ムテジウスは、1907年の春よりベルリン商科大学(Handelshochschule in Berlin)  
において近代工芸に関する講座を担当し、教育活動に直接携わるようになる。講座  
の全容については不明点が多いが、開講にあたって行われた講演が記録されてお  
り、この講座の性格を推察することができる<sup>12)</sup>。

「工芸の意味」と題されたこの講演の最後を、ムテジウスは以下のように結んでい  
る。

「新たな工芸は、かつての狭い領域から歩み出て、ドイツに固有の芸術運動とな  
り、今日では総合的な文化運動へと育ちつつある。さらなる展開を望むのなら、経  
済的な基盤が整備されなければならない。私がこの講座において第一に主題とする  
のは、以上述べてきたような観点に立って、工芸の発展過程を描出することである」

43)

講演の前段では、前年に開催された第3回ドイツ工芸展やカール・シュミット率  
いるドレスデン工房が紹介され、ドイツにおける工芸の近代化の様相が概説される。  
その論点は、この部分でも強調されているように、工芸あるいは芸術の問題を経済  
的、技術的側面から理論的に補強することにある。そして、この講座全体の主題が、  
そうした課題をもつ「工芸の発展過程を描出」し、その史的あるいは理念的考察を主  
に取り扱うものであることがここで示されている。これは、デュッセルドルフ工芸  
学校におけるペーレンスの試みとは位相を異にするものである。

ペーレンスは、前節で記したように、工芸学校教育の再編に取り組む過程で、同  
時にデザインの方法論の体系化を試みた。ムテジウスが理念的段階にとどまってい  
たのに対し、ペーレンスは具体的な造形のひとつの方法論を提示したのである。こ  
の点に、ムテジウスの理念的展開とは異なった、ペーレンスの教育活動の独自の性



格を認めることができる。それは、ムテジウスの理念に造形上の方向性を与える作業であり、ペーレンスによって、ムテジウスの理念が具体的な造形の問題へと結び付けられていったと考えることができる。

ユリウス・ボゼナーはペーレンスを「ミスター・ヴェルクブント」と形容するが<sup>44)</sup>、工作連盟を介してのムテジウスの理念の最良の実践者というペーレンスの位置付けが、このデュッセルドルフ工芸学校をめぐる両者の関係においても、同様に観察されるのである。

### 3) 「工業芸術」との関係

ペーレンスはデュッセルドルフ工芸学校を退任したのち、1907年10月、ベルリンの電機企業AEGの芸術顧問に就任する。その際、「技術の中の芸術」と題した論考を発表し、AEGにおけるデザイン活動についての見解を示している<sup>45)</sup>。この論考においてとくに注目されるのは、「工業芸術(Industriekunst)」という理念をペーレンスはじめて提示している点である。それは、大量生産、規格化などの近代工業生産に関わる技術的問題をデザインの課題として把握し、造形の方法へ取り込んでいくことを宣言したものである<sup>46)</sup>。ペーレンスの手掛けたAEGの工業製品のデザインが、後のいわゆるインダストリアルデザインに与えた影響については周知のとおりである。この「工業芸術」という考え方は、そうしたペーレンスのAEGにおけるデザイン活動の根幹をなすものであると考えられる。

そして、ここで興味深いのは、このデザイン理念の措定が、AEGにおけるデザイン活動の実践を通して形成されていったものではなく、ペーレンスがAEGに着任した時点において、すでに明確なものとなっていたという事実である。この点に着目すると、ペーレンスが、こうしたデザイン理念の着想を、ベルリンへ移る以前のかなり早い段階からすでに得ていたものと考えることができる。つまり、こうした理念をペーレンスが醸成させていった過程を考えた場合、デュッセルドルフにおける活動との連続性を認めることができるのである。

すでに述べてきたように、デュッセルドルフ工芸学校における教育活動では、

「芸術」と、その対立項としての「手工業」および「工業」という問題にペーレンスは直面し、それを造形教育上の課題として認識していった。デュッセルドルフ工芸学校においては、大量生産、あるいは規格化といった問題は、いまだ取り上げられていない。しかし、少なくとも「芸術」と「工業」という対立的な要素を「媒介」とするという基本的な認識は、この時期に十分に明確なものとなっていたと考えて良い。ペーレンスのベルリン時代のデザイン活動の基本的な枠組を規定する考え方が、あくまでも教育活動という枠組の中ではあるが、デュッセルドルフ時代にすでに明確なものとして意識されていたと考えることができるのである。

以上の考察の結果を、4つの点にまとめる。

i) ムテジウスあるいはプロシヤ商務省による工芸学校改革との関連に着目した場合、とくに工房コースの導入を通して、当時の手工業あるいは工業の中の技術的な要素を造形教育の中に組み込み、かつ工芸学校を地元の手工業者との関わりにおいて地域的な広がりのもとに位置付ける、ということが意図されていた。

ii) 教育カリキュラムの再編に際して、ペーレンスによってドイツ国内外より招聘された芸術家、建築家たちが大きな役割を果たした。とくにウィーン工芸学校のブルクミュラー、オランダの建築家ラウヴェリクスらの独自の造形方法が、履修カリキュラムの構成と密接に関連し、ペーレンス在任時におけるデュッセルドルフ工芸学校の造形的な方向性を与えるものであった。

iii) デュッセルドルフ工芸学校における教育活動を通してペーレンスは、「芸術」と、それに対置されるものとしての「手工業」あるいは「工業」という対立的な図式の認識を明確にしていった。そして、その両者の架橋を工芸教育という枠組の中で果すことが、ペーレンスの教育理念に見られる大きな特質である。

iv) ムテジウスによる工芸学校改革の理念がペーレンスの教育活動の背景を為しているが、ペーレンスが工芸教育の体系化を、具体的な造形の方法論と結び付けて構想していた点に、両者の差異が認められる。

このように、「工業」と「芸術」という対立的な図式と、その統合という問題が、デ

デュッセルドルフ工芸学校の造形教育において大きな主題となっていたことがわかる。そしてそれが、教育カリキュラムに直接反映していく造形教育の方法論においても、また、ペーレンスの教育理念においても、一貫して検証され得ることが確認できる。さらに、この認識は、のちのベルリン時代における「工業芸術」というペーレンス独自のデザイン理念と密接に関連するものである。

20世紀初頭における近代建築の展開を考察する場合、産業革命以降の近代技術の発展をいかにして建築領域の言説として回収していくかという問題が、「工業」と「芸術」の統合というデザイン理念上の命題の背景にあると考えられる。ドイツにおいてそれは、1907年のドイツ工作連盟の設立とも深く関連し、また第一次大戦後はパウハウスへと引き継がれていくような中心的な課題のひとつでもあった。こうした視座に立ってデュッセルドルフ工芸学校の改編を振り返ってみると、教育活動という枠組の中ではありながら、1903年という早い段階ですでに同じ根をもつ問題に取り組み、その解決に向かって独自の対応を模索していったペーレンスの先駆性を指摘することができると思われるのである。

### 1-3. 節の注

- 1) Hoeber, F. : Peter Behrens, Müller und Rentsch, pp. 25-76, 1913. あるいは Anderson, S. : Peter Behrens and the new Architecture of Germany, 1900-1917, Columbia University, Ph. D., pp. 132-187, 1968, Windsor, A. : Peter Behrens, Architect and Designer, Whitney Library of Design, pp. 50-76, 1981. また、近年では具体的な作品を通しての個別研究が進んでいるが、ペーレンスの活動の編年的な区分に関する基本的枠組には大きな変化は見られない。たとえば、Pfeifer, H. -G. : Peter Behrens, "Wer aber will sagen, was Schönheit sei?", Beton, 1990.
- 2) ペーレンスのデュッセルドルフ時代については、本論で扱うデュッセルドルフ工芸学校の他に、ハーゲンの銀行家カール・エルンスト・オストハウスとの関係も重要な論点のひとつである。この点は、Hesse-Frielinghaus, H. : Peter Behrens und Karl Ernst Osthaus, Karl-Ernst-Osthaus-Museum, 1966 を参照されたい。また、デュッセルドルフ時代のペーレンスの建築作品に見られる造形的特徴は、Asche, K. : Peter Behrens und die Oldenburger Ausstellung 1905, Gebr. Mann, 1992 に詳しい。
- 3) イギリスでのムテジウスの活動に関しては、内藤剛、鈴木一：「ムテジウスが見た英国住宅とその生活」、関東支部研究報告集、pp. 297-300、昭和62年 に若干の言及がある。
- 4) 州産業局の活動については、Hubrich, H. -J. : Hermann Muthesius, die Schriften zu Architektur, Kunstgewerbe, Industrie in der Neuen Bewegung, Gebr. Mann, 第VII章 (pp. 191-218), 1981 に詳しい。
- 5) Moeller, G. : Die preußischen Kunstgewerbeschulen, in: Mai, E. et al. (ed.) : Kunstpolitik und Kunstförderung im Kaiserreich, Gebr. Mann, pp. 113-129, 1982, p. 124.
- 6) ベルリンおよびブレスラウの工芸学校のみが商務省の管轄下にあり、デュッセルドルフ工芸学校は直接には文化省に属していた。しかし、商務省の影響力も大きかったといわれる。Moeller, Ibid.
- 7) たとえば、ハンス・ベルツィッヒのブレスラウ工芸学校長就任(1903年)、またブルノ・パウルのベルリン工芸美術館付属学校長就任(1906年)も、同じ観点から理解できる。
- 8) ムテジウスによる工芸学校教育の改革は、本来ならばデュッセルドルフ工芸学校だけではなく、ドイツ国内の他の都市における工芸学校との比較において検証すべきである。概説的な記述が、Moeller, G., Ibid. になされている。この点に関しては、稿を改め詳細に検討したい。
- 9) Muthesius, H. : "Künstlerischer Unterricht für Handwerker in England", Dekorative Kunst, Vol. 1, pp. 15-20, 1898.
- 10) Ibid., p. 20.



- 11) Ibid., p. 15
- 12) 当時の工芸と手工業との関係については、Muthesius, S.: *Das englische Vorbild*, Prestel, pp. 150-151, 1974
- 13) *Betr. kunstgewerblicher Unterricht in Lehrwerkstätten*, Erlaß des Ministers für Handel und Gewerbe vom 15. Dezember 1904, in: *Verwaltungsbericht des Königlich Preussischen Landesgewerbeamtes 1906*, pp. 159-160. この内容に関しては、Hubrich, H.-J., op. cit., pp. 199-200 を参照した。
- 14) Ibid.
- 15) Ibid., p. 199
- 16) ベーレンスからムテジウスに宛てた書簡が、ドイツ工作連盟資料館(ベルリン)に残されている。ベーレンスがデュッセルドルフ工芸学校に就任する1903年について見てみると、①1月23日(ダルムシュタット発信)、②4月14日(デュッセルドルフ発信、以下③、④、⑤同じ)、③6月24日、④7月15日、⑤8月9日、の計5通が確認できる。なお、同資料館の保存するムテジウス宛の書簡は、1902年4月1日付のものが最初である。
- 17) 1月23日付の書簡には、本文で取り上げる内容のほかに、デュッセルドルフ市長から経歴書の提出を要求されたことに対する疑義、新校舎のベーレンスへの設計委託の可能性(実現していない)、ムテジウスのドイツ本国への帰国を歓迎する旨などが記されている。なおこの書簡は、Siepmann, E. (ed.): *Kunst und Alltag um 1900*, Anabas, pp. 403-405, 1978に全文が転載されている。
- 18) ヘーバーはこの事情を、「デュッセルドルフ市は怠慢の大罪を犯している。ベーター・ベーレンスのような芸術家に実際の設計を行わせないと、装飾的な展覧会で消耗させ、長いあいだ彼に満足を与えなかった」と記している。Hoerber, F., op. cit., p. 80
- 19) *Programm der Kunstgewerbeschule Düsseldorf für das Wintersemester 1903/04*, p. 1 in: Moeller, G., Peter Behrens in Düsseldorf, VCH, 1991, p. 49
- 20) 本章における検討は、Board, H.: "Die Kunstgewerbeschule in Düsseldorf", *Dekorative Kunst*, Vol. 7, pp. 409-432, 1904. 8, Moeller, G.: "Peter Behrens und die Düsseldorfer Kunstgewerbeschule 1903-1907", in: Peters, H. A. et al. (ed.), *Der westdeutsche Impuls 1900-1914-Düsseldorf*, Kunstmuseum Düsseldorf, pp. 33-96, 1984 および、Moeller, G., op. cit., 1991(注20)を参照した。
- 21) 詳細は、Schuster, P.-K.: *Peter Behrens und Nürnberg*, Prestel, 1980 を参照されたい。
- 22) Moeller, G., op. cit., 1984, p. 33
- 23) 注17)に挙げたベーレンスの書簡①の中においても、パラトに関する言及を確認できる。
- 24) 注23)に同じ。

- 25) Anderson, S., op. cit., p. 174
- 26) *Kunst für Alle*, Vol. 18, p. 215, 1903. 2. 1
- 27) Moeller, G., op. cit., 1991, p. 37
- 28) 入選は、トールン・ブリッカー(Johan Thorn-Prikker 1868-1932)、デ・バーゼル(Karel P. C. de Basel 1869-1923)ら10名に及ぶ芸術家、建築家が候補となった。
- 29) ニーマイヤーには、デュッセルドルフ時代のベーレンスの造形を、〈Raumetos〉、〈Raumsynthese〉、〈Raumdramatik〉、などの概念を用いて説明した論文、Niemeyer, W.: "Peter Behrens und die Raumästhetik seiner Kunst", *Dekorative Kunst*, Vol. 10, pp. 137-176, 1907 がある。
- 30) この時期のベーレンスと同時代の建築の動向との関連は、Meier-Graefe, J.: "Peter Behrens-Düsseldorf", *Dekorative Kunst*, Vol. 13, pp. 381-390, 1905 を参照されたい。
- 31) ベーレンス就任以前の履修コースは、予備過程、専門過程、夜間部の3コースより構成されていた。
- 32) [表-1]の作成は、主として、注21)で挙げた文献の記載に従っている。
- 33) パウハウスの予備教育については、杉本俊多: *パウハウス-その建築造形理念*, 鹿島出版会, 昭和54年, p. 55ff.
- 34) Anderson, S., op. cit., p. 114
- 35) 詳細は、注1)で挙げた拙稿の記述を参照されたい。
- 36) *Programm der Kunstgewerbeschule Düsseldorf für das Sommersemester*, p. 2, 1907 in: Moeller, G., op. cit., 1991, p. 64
- 37) 工房コースへの一部の職工の参画とは逆に、地元の大勢の手工業者はデュッセルドルフ工芸学校の改革には対立的立場を取る。たとえば、「ゼンバー連盟」と呼ばれる反対勢力を結集した組織が結成され、デュッセルドルフ工芸学校に対して政治的な圧力をかけるようになる。ゼンバー連盟については、B. V.: "Der Sempverbund Düsseldorf", *Innen-Dekoration*, Vol. 19, pp. 211-213, 1908
- 38) ベーレンスによる書体のデザインは、「ベーレンス書体」として知られている。Behrens, P.: *Behrens Schrift*, Rudhard'sche Gießerei, 1902 にまとめられている。
- 39) Behrens, P.: "Die Düsseldorfer Kunstgewerbeschule", *Düsseldorfer Neueste Nachrichten*, Vol. 21, No. 69, 2. Beiblatt, 1905. 3. 22 in: Moeller, G., op. cit., 1991, pp. 57-59
- 40) この時期のベーレンス作品の造形的特質は、Osthaus, K. E.: "Peter Behrens", *Kunst und Künstler*, Vol. 6, pp. 116-124, 1908 あるいは Behne, A.: "Peter Behrens und die Toskanische Architektur des 12. Jahrhunderts", *Kunstgewerbeblatt*, Vol. 23, pp. 45-50, 1912 に明晰な分析が見られる。ベーレンス自身は、Behrens, P.: "Was ist Monumentale Kunst?", *Kunstgewerbeblatt*, N. F., Vol. 20, pp. 46-48, 1909 で、その理念

的背景を概説している。

- 41) Behrens, P.: "Kunstschulen", Kunst und Künstler, Vol. 5, pp. 206-207, 1907
- 42) この講演は、いわゆる「ムテジウス問題」を経て、ドイツ工作連盟設立の直接の契機となったものである。この経緯については、Werkbund-Archiv(ed.): Hermann Muthesius in Werkbund-Archiv, Berlin, 1990 に詳しい。また、小幡一:「H. ムテジウスとドイツ工作連盟」、論文報告集計画系、第308号、pp. 155-164、昭和56年10月 においてこの点に関する言及が見られる。
- 43) Muthesius, H.: "Die Bedeutung des Kunstgewerbes, Eröffnungsrede zu den Vorlesungen über modernes Kunstgewerbe an der Handelshochschule in Berlin", Dekorative Kunst, Vol. 10, pp. 177-192, 1907 これは、Posener, J.: Anfänge des Funktionalismus, Ullstein, pp. 176-186, 1964 に再録されている。
- 44) Posener, J.: "Der Deutsche Werkbund 1907-1914", ARCH\*, Vol. 59, pp. 21-27, 1981. 10
- 45) Behrens, P.: "Kunst in der Technik", Berliner Tageblatt, 1907, 8. 29, Abendausgabe
- 46) ペーレンス独自の「工業芸術」という理念については、拙稿:「ペーター・ペーレンスのアーク灯のデザインについて」、『研究選集3』、日本建築学会関東支部、pp. 229-232、1994年7月 において概略を示した。参照されたい。

## 第1章・小結

本章では、20世紀初頭のドイツにおける工芸学校教育の一側面に焦点を当てて記述をすすめてきた。

ドイツ大使館付技官としてのロンドン滞在を終え、ヘルマン・ムテジウスはドイツ本国へ帰国したのち、商務省州産業局へ登用される。州産業局はドイツ各地の工芸学校の教育改革をすすめており、ムテジウスはこの政策の立案にあたって指導的役割を果たす。ムテジウスを軸として、この工芸学校改革の断面を切り取っていくことで、当時のドイツが直面していた工芸をめぐる問題の一端に触れることができる。

また、ムテジウスのイギリス視察経験は、19世紀中葉以降ラスキン、モリスらによって主導されてきた工芸振興の機運をドイツへもたらした。世紀転換を果たした直後の、社会的経済的揺籃期を迎える20世紀初頭ドイツという土壌を得て、工芸をめぐる理念的枠組は、イギリスの場合とは異なる新たな様相を見せはじめる。

従来、この問題については、とくにムテジウスの著書『英国の住宅』に言及のおよぶことが多く、したがってイギリスのドメスティック・リヴァイヴァル運動との関連において語られるのが常であった。商務省州産業局におけるムテジウスの活動について重点的に記述を行うことによって、イギリスからの工芸理念の受容がまた別の位相をもつことを指摘することが、本章のもうひとつの目的でもある。

このような基本的視座にもとづき、本章では、1)ムテジウス経由による工芸改革運動のドイツへの移入、2)工芸学校教育の再編、3)デュッセルドルフ工芸学校の再編—ペーター・ペーレンスの教育活動、の3つの論点を設け、それぞれについて1節ずつを対応させて記述をすすめてきた。以下、各節における要点を簡潔にまとめておく。

まず第1節においては、ムテジウスのイギリス体験がいかなるものだったのか、あるいはより正確に言えば、それがいかなるかたちで記録され、どのような認識の



枠組をもっていたのか、という点について検討を行った。

ムテジウスはイギリス滞在中、商務省の大使館付技官として本省への報告義務を負わされている。その概要紹介や抄録は、『ツェントラルブラット・デア・パウプェアヴァルトゥング』誌や『ツァイトシュリフト・フュア・パウヴェーゼン』誌などの、商務省あるいは建設省を出版母体とする定期刊行物に見ることができる。また、19世紀末より刊行の相次いだ数々の芸術雑誌が、イギリスの建築、工芸に関する情報の発信源でもあった。これらの雑誌論考全体を貫くムテジウスの視点は、住宅、都市問題、建設技術、古建築保存などさまざまな領域を縦断するものである。

工芸という点については、ひとつには、工芸教育の問題への対応の中にムテジウスの立脚点を見つけ出すことが可能である。また、他方では、工芸に対する新しい認識のあり方を問う姿勢がさまざまな論考のなかで考究されていく。とくに後者については、1902年の著作『様式建築と建築芸術』にその論点が集約されており、それは「即物的芸術」という理念に結実するものである。

この「即物的芸術」の内実を明らかにすることが、第1節のもっとも重要な課題でもある。その特質を列記すれば、次のようにいうことができる。

まず、それは、新たな社会的階層として影響力を強めていた中産階層を積極的に文化構築の拠点として位置付けた点において、イギリスの工芸運動とは一線を画するものである。

また、過去の様式に範を得てその模倣と引用を繰り返す「芸術」の誤謬を糾弾し、近代社会の生産システムに適合する新たな「質」の獲得の必要性を謳い上げる。

さらに、工芸と建築が同じ原理をもって語り得ることを認め、工芸から建築への発展段階を定立する。その原理とは、「有用性」に基礎を置き、「芸術的な芸術」からの解放を意味するものである。

そしてなによりも、これらの特質を有する「即物的芸術」は、ムテジウスにとってまさに近代性の指針にほかならず、それゆえ第1次大戦後の近代建築の展開につながる理念上の射程を有するものとなったのである。

第1節ではこのほか、大使館付技官という制度について言及し、その役割と目的

を明らかにしている。また、ムテジウスの日本の住宅に対する認識を、書評のなかから読み取るという作業を行った。これは、イギリスに先んじて約3年にわたり日本に滞在したムテジウスの、日本の建築、工芸に対する見方を知るうえで興味深いものである。ムテジウスの理念形成において、日本の文化が間接的にであるにせよ、影響を与えていたことを示し得たのではないかと思う。

第2節は、第1節における検討を引き継ぎ、ムテジウスの工芸に対する認識を、とくに工芸学校教育という観点から記述したものである。ムテジウスは、商務省州産業局において、工芸学校の教育改編を指示する省令の草案を作成している。これらの内容を検証することで、当時の工芸学校教育に何が欠如し、何を補うことが必要とされたのか、を読み取ることができる。また、従来の工芸教育と、新たに画策された教育カリキュラムとの差異に着眼することで、当時の工芸に対する理念的枠組の変容の様子を記述することができる。工芸教育のシステム再編には、工芸に対する認識が鏡像のように投影されていくのである。ムテジウスを核に、工芸学校教育の問題を取り上げることによって、当時の工芸理念の特質を抽出しようという試みでもある。

まず、イギリスの工芸教育について、ムテジウスの論考を通して概観した。そこにはなによりも、工芸に対するムテジウスの基本的視座が端的に示されている。それは、工芸という概念の発生を手工業と芸術の結合に見いだすもので、この認識は学校教育という場を与えられて、工芸の技術教育と造形教育という二つの方法論上の問題に転写されて構想されていくのである。

工芸教育における技術教育と造形教育の二つの側面は、ドイツの工芸学校再編の流れの中で、具体的な施策となって影響力をもつようになる。技術教育という点では、省令「教育工房の設立に関する告示」などによって、ヴェルクシュタット(Werkstatt)と呼ばれる工房における実技的訓練をカリキュラムの中に積極的に導入しようとする方向性が打ち出される。また、造形教育に関しては、同「産業職業学校におけるデッサン教育導入の原則」などをとおして、デッサンを主軸とする基礎的な造形力の要請と普及が図られる。ドイツの工芸学校教育の再編において、ムテジウ



スが提案した改革の要目は、工房教育とデッサン教育という二つの大きな柱に見いだすことができるのである。

第2節ではまた、ドイツの工芸学校の流れを整理する作業の中で、二つの転換点となる年代を指摘した。ひとつはベルリンの工芸美術館に工芸学校が付設された1868年、そして工芸学校行政の主体が文部省から商務省へ移された1885年である。とくに後者については、工芸がたんなる技術的、芸術的問題であることを越えて、経済的領域へと問題の枠組を移行させたことを示すものであり、ドイツにおける工芸学校の変遷を辿る上で特記されるべき年である。この問題については、イギリスあるいはフランスなどの他のヨーロッパ強国との外交関係などとも関連するもので、第3章において詳しく扱うことになる。

このように、工芸教育改革の基軸として、技術教育と造形教育の導入、再編が行われていく。それが、学校教育の現場において、実際にどのようにすすめられていったのかについて述べたのが第3節である。

ドイツ各地の工芸学校には、当時の芸術運動を最先端で牽引していた芸術家、建築家たちが、相次いで校長職へ招聘される。ベルリンのブルノ・パウル、ブレスラウのハンス・ベルツィッヒ、ミュンヘンのリヒャルト・リーマーシュミット、ヴァイマルのアンリ・ヴァン・ド・ヴェルドなどである。彼らの登用に、ムテジウスが直接的な影響力を行使したという指摘もなされている。なかでも、デュッセルドルフ工芸学校長に就任したペーター・ペーレンスは、ムテジウスとの書簡に顕著に見られるように、工芸に対する認識の枠組が、ムテジウスのそれと多くの点において重なる。第3節では、ペーレンスとムテジウスの理念的共鳴に着目しながら、デュッセルドルフ工芸学校のカリキュラムや講師陣容が、ペーレンスによってどのように変革されていったのかを検証している。

デュッセルドルフ工芸学校では、工房コースの設置をとおして、ムテジウスの構想した工房教育の実現化が図られる。機械の使用を前提とする技術教育の導入が、工房コースというカリキュラム編成上の問題として具体化されていくのである。一方、ウィーン工芸学校のヨーゼフ・ブルクミュラー、オランダのヨハネス・ラウヴ

ェリクスら国外からの講師招聘によって、造形教育の刷新もまた行われていく。それは、植物や動物のデッサンから平面構成の単位となる基本形態を抽出する方法であり、また、幾何形態を基本形態としてその展開をはかる空間構成手法である。こうした造形的特質は、ユーゲントシュティルの画家として出発したペーレンスが、カール・フリードリヒ・シンケルに範を得た新古典主義を標榜するようになる過程での、過渡的段階を特徴づけるものでもある。

また、ペーレンスの教育理念を検証すると、「芸術」に対置されるものとして「工業」あるいは「手工業」を位置付け、この両者を工芸教育という枠組の中で再統合することに最大の眼目を置いていることがわかる。工房における技術教育、そしてブルクミュラー、ラウヴェリクスらによる造形教育は、「芸術と工業の架橋」という命題の具体的なあらわれに他ならない。そして、ペーレンスがより実際的な造形教育の実践の中でこうした問題に取り組んでいったという相違は認められるものの、こうした工芸教育に対する認識は、ムテジウスのそれと同相のもとにあると考えられるのである。

このように、工芸学校教育の再編に際して、「芸術と技術の統合」は、工房での技術教育と、デッサン教育などの造形教育の導入というかたちに置き換えられ、実現に移されていった。それは、商務省州産業局におけるムテジウスの理念的枠組のなかにも、デュッセルドルフ工芸学校におけるペーレンスのカリキュラム改編のなかにも、位相を変えながら同様に認め得るものなのである。この点を指摘することをもって、まずは第1章の小結となしたい。



## 第 2 章

近代生産機構への参入

—電機企業 A E G におけるベーレンスの活動—

## 2-1. 節 ベーレンス招聘の経緯

### 2-1-1. パウル・ヨルダンによるベーレンス招聘

建築家ペーター・ベーレンス(Peter Behrens 1868-1940)が電機企業AEG(Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft)の芸術顧問(Künstlerischer Beirat)に参画するに際し、とくにAEG側で具体的に誰がベーレンスとの交渉に当たったかという点については、不明な部分が多い。概説的な近代建築研究書において何人かの史家がこの点に触れており、それは概ね二つの見解に分かれる。

ひとつは、AEGの社長エミール・ラーテナウ(Emil Rathenau 1838-1915)がみずからその任に当たったとするもの、そしてもうひとつは、当時AEGの役員会に名を連ねていたパウル・ヨルダン(Paul Jordan 1854-1937)とするものである。たとえば、ジークフリート・ギーディオンは前者の立場にたち、ラーテナウを芸術的創造の「保護者の一人」とであると記している。そしてさらに、「このような任用によって、建築家はついに、技師の地位とは別に承認された地位を見出すことになったのである。このことの意味の重要性は過小評価されてはならない。」として、AEGとベーレンスの協同によって建築家の置かれる立場が新たな段階に入ったことを強調している<sup>1)</sup>。また、ウィリアム・カーティスは、ラーテナウを「文化面での関心や利益と技術面でのそれらとを単一の展望で結び付けていた人物」と評し、彼が「印象的で文化的に見える威風堂々とした作風の建物を望んで」いたとしている<sup>2)</sup>。その他、レオナルド・ベネヴォロ、ケネス・フランプトンがラーテナウの名に言及している<sup>3)</sup>。

一方で、ヨルダンの名を挙げているのはニコラス・ペヴスナーである。ペヴスナーは、ヨルダンがベーレンスを「設計者兼顧問として委嘱」とし、AEGが「新しい工作連盟の原理を熱心に取り上げ」たとして、ドイツ工作連盟との関連を指摘している<sup>4)</sup>。

ヨルダンは、AEGの前身であるドイツ・エジソン・ゲゼルシャフト社(Deutsche



Edison-Gesellschaft für angewandte Elektrizität 1883-1887)時代からラーテナウと協同し、フェリックス・ドイチュ(Felix Deutsch 1858-1928)<sup>5)</sup>、パウル・マムロート(Paul Mamroth 1859-1938)<sup>6)</sup>と共にAEGの創設者の一人であった。また、ベルリンのフンボルトハインの工場群の責任者であり、後にはドイツ国内、および国外の関連企業の工場施設建設とその組織化を管理する立場に就き、1911年には建設監督官(Baurat)の称号を獲得している<sup>7)</sup>。

ヨルダンとペーレンスの関係については、彼らは1907年以前より親交をもち、「おそらくヨルダンがはじめてペーレンスをラーテナウに紹介したことは確実である」という指摘もみられる<sup>8)</sup>。また、ペーレンスのモノグラフを著したP. J. クレマースは、ペーレンスをベルリンへ招聘したのはヨルダンであり、「よく言われるようにラーテナウではない」と明記している<sup>9)</sup>。この著作がペーレンス生前のものであることを考慮すれば、その記述にある程度の信頼性を置くことができると思われる。

AEGにおけるペーレンスの活動領域が急速に拡大していくことから、こうした権限を与えられる人物はラーテナウ以外になく、ラーテナウとペーレンスの直接的な関係が言及されることがある。しかし、芸術顧問就任に際しては、ラーテナウよりもヨルダンがより重要な役割を担ったのではないかと考えられる。

## 2-1-2. ペーレンスの展覧会パビリオンの建築について

ペーレンスは、AEGに参画する以前に、ドレスデンにおいて開催された第三回ドイツ工芸展(Dritte Deutsche Kunstgewerbeausstellung 1906, Dresden)(以下ドレスデン展と略記)において、ブレーメンのリノリウムヴェルケ・アンカーマルケ社(Linoleumwerke Ankermarke)<sup>10)</sup>の展示パビリオンを設計している。これは、オルデンブルク北西ドイツ美術展(Nordwestdeutsche Kunstausstellung in Oldenburg 1905)パビリオンやハーゲン近郊デルステルンのクレマトリウム(Krematorium in Delstern bei Hagen 1907)と造形的に同じ傾向の作品であり、ペーレンスのデュッセルドルフ期<sup>11)</sup>の特徴をよく示している。

これらの作品は、色大理石の平面分割を基調としており、フィレンツェのサン・ミニアト教会(San Miniato al Monte 1018-62、ファサード部分はca. 1170)に代表されるイタリア、トスカナ地方のロマネスク様式からの影響<sup>12)</sup>や、あるいは19世紀ドイツのルント・ボーゲン様式(Rundbogenstil)、またボイロン修道会の修道士ディディア・レンツ(Didier Lenz 1832-1928)の実践していた幾何比例理論にその引用先を求める指摘<sup>13)</sup>もある。リノリウムヴェルケ社は、このパビリオンのほかに、展覧会のカタログ、商標のデザイン、およびリノリウム敷物(Linoleumteppich)<sup>14)</sup>のパターン・デザイン等をペーレンスに委託しており、造形的に統一されたその企業イメージは、他社の展示と一線を画するものだった。

当時AEGは、このドレスデン展が開催されていたのとはほぼ同時期に、軽工業展(Allgemeine Ausstellung von Erfindungen der Klein-Industrie 1907)およびドイツ造船展(Deutsche Schiffbau-Ausstellung 1908)への参加を計画していた。この二つの展覧会におけるパビリオンはペーレンスに設計が委託されることになるのだが、とくに後者は、AEGにおけるペーレンスの建築作品の中で、最初の大規模プロジェクトであった。そして、その造形上の性格はドレスデン展のパビリオンと同様、デュッセルドルフ期のペーレンスの特質を示している。このような両展覧会における意匠上の類似と、AEGの展覧会への出展計画との時期的な一致から、ペーレ

ンスを登用しようとする構想の一因が、このドレスデン展にあったことが推測できる<sup>15)</sup>。

ペーレンスの建築家としての経歴は、ダルムシュタット芸術家村における自邸の計画(Haus Behrens 1900-01)に始まるが、その後は展示会のパビリオンの設計に多く関わるようになる。トリノ万博(Weltausstellung in Turin 1902)では、「ヘッセン州の部屋(Hessisches Zimmer)」と名付けられた応接室の設計、また近代住宅展(Ausstellung moderner Wohnräume bei A. Wertheim in Berlin 1902)においては食堂の設計を行っている<sup>16)</sup>。こうした展示用の住宅空間においては、ビーダーマイヤー様式(Biedermeierstil)や、ゼセッション(Secession)調の装飾を参照している。

また、デュッセルドルフ庭園美術展(Gartenbau- und Kunstausstellung in Düsseldorf 1904)、あるいはマンハイム美術庭園展(Kunst und Gartenbauausstellung in Mannheim 1907)においては、木造の小断面部材を格子状に組み、円や正方形の幾何形態を組み合わせたパーゴラやテラスで庭園全体を構成しているのが特徴的である。この傾向の作品は、幾何形態の扱いかたにおいて、前記の色大理石の平面分割による作品群と共通するものであり、使用材料は異なるものの、この二つの傾向はたがいに対をなす造形的特質をもっている。

ペーレンスはAEGに参画後4つのパビリオン建築を手掛けているが<sup>17)</sup>、それらもおおむねこれらの作品傾向を継承するものとなっている。上述したように、とりわけドイツ造船展のAEGパビリオンにおいてその特徴は顕著であり、AEG参画前後におけるペーレンスの意匠上の連続性を指摘することができる。そして、AEGにおけるペーレンスの建築作品が、AEGタービン組立ホール(Montagehalle der AEG Turbinenfabrik 1909)をはじめとする工場施設群の建設よりもむしろ、展示会パビリオンの設計から開始されていたことは、ペーレンスのAEG参画に際して、こうした仮設的なパビリオン建築における実績が考慮されていたと考えることができる。

## 2-1-3. ヴァルター・ラーテナウの著作にみるラーテナウとペーレンスの関係

ヴァルター・ラーテナウは1916年にドイツに代わってAEG社長に就任するが、一方で戦時中はプロイセン国防省の戦争経済局長を兼任し、戦後になると民主党により「弾力性のある議会グループ」を結成、いわゆる国家社会主義のイデオログとして活動を行うようになる。そして1921年には復興相、1922年にはヴィルト内閣の外相を務めるが、同年6月24日、ラパロ条約の締結後汎ゲルマニストの手によって暗殺されている。マックス・シェーラーは、彼を「ドイツ人の精神のあり方の理想を示す人物」と形容している。ラーテナウに関する文献は膨大な量におよび、また彼自身多くの著作を残している<sup>18)</sup>。それらは工業家、政治家としての彼の立場を表明するものであるが、そればかりではなく、文化、芸術面においても数々の論稿を著し、「その意識がAEGのデザイン上の施策に影響を及ぼしていったことは明らか」<sup>20)</sup>であると考えられている。ラーテナウの著作の中にペーレンスに関する記述が散見できるが、とくに彼の日記には、3回にわたってペーレンスの名が記載されている<sup>21)</sup>。以下やや長文になるが引用したい。

(1)1911年3月26日、日曜日；

風邪を引く。長目の散歩—カイザー・ヴィルヘルム教会、ベヒ湖、トイフェルス湖。バルツァーと同伴、彼は馬に乗る。正午に、23名と昼食会。コルベス、ハラーズ、カイサーズ(作家)、ペーレンス、レブシウス(画家)、ヴァイス、エディス・アンドレア。その後、ハラーズと散策。夕食後はヨルダン、シュタウトと共に過ごす。

(2)1911年5月11日、火曜日；

一日中、AEG-Felten&Guilleaume Dynamowerkの倍償協議。和解成立。夕食はフェリックス・ドイチェ宅にて。ゾンバート、ペーレンス、グナウトと共に過ごす。

(3)1912年1月28日、日曜日；

23名の紳士諸兄と昼食会。ヴェルフリン、ブラームス、グレンフォルト(画家)、ライケ(ベルリン市副市長)、ハイマン(フィッシャー出版社の編集者)、カルドルフ(画家)、エヴァース、レルケ(作家)、コリアー(ジャーナリスト)、ハーラッハ(画家)、



ガウル(彫刻家)、ペーレンス、ヴァルサー(画家)、カイサーら。( )内論者

これによれば、ペーレンスはいずれの場合もつねに他の芸術家等とともに招かれ、ヴァルター・ラーテナウと食事を共にしていることがわかる。ペーレンスとラーテナウは、とりわけ『パン(Pan)』誌<sup>22)</sup>を中心とする集まりをとおして、多くの芸術家の友人を共有しており、両者の関係は時期的に1890年代にまでさかのぼることができるという指摘さえある<sup>23)</sup>。この点を考慮すると、ヴァルターがペーレンスをエミールに紹介した可能性も考えられる。さらに、ラーテナウがノイバベルスベルク(Neu-babelsberg)のペーレンス邸を個人的にしばしば訪問していたことも記録されている<sup>24)</sup>。ラーテナウの伝記を著したベルグラー(Peter Bergler)は、作家のトーマス・マン(Thomas Mann)や画家のマックス・リーバーマン(Max Liebermann)、そして建築家ではペルツィヒ(Hans Poelzig)、ボナツ(Paul Bonatz)らとともにペーレンスに言及し、彼らを「ヴィルヘルムⅡ世の時代」と呼び、「ヴァルター・ラーテナウと同世代」と規定している<sup>25)</sup>。このように、この二人の関係は、AEGの社長と芸術顧問という関係だけではなく、芸術家のサークルを母体とした別の側面を持ち合わせていることを指摘できる。また、ペーレンスに関する論考<sup>26)</sup>も多いルクス(Joseph August Lux)は、『ヴァルター・ラーテナウとの対話』の中でAEG社を訪問した際の印象を記し、「えんぴつや、のりのきいたワイシャツを着ているものが多かったが、ラーテナウはただひとりフロックに身を包んでいた。それには、日常的なしきたりを超然とした態度で軽蔑するという意図が含まれていた。ペーター・ペーレンスは、その立ち居振る舞いにおいてラーテナウと共通するものをもっていた。しかし、私にはラーテナウがこの会社の社長であるようにしか見えなかった」と、この二人についての興味深い観察を残している<sup>27)</sup>。

しかし、こうした芸術サークルをとおしての交友にもかかわらず、ラーテナウとペーレンスの芸術認識は基本的に異なるものだった。たしかに19世紀末の泡沫会社乱立時代(Gründerzeit)の装飾過多で貴族趣味的な美術、あるいは建築に対する嫌悪はたがいに共通するものだった。そして、まさにこの点が、AEGの工業製品の変革に着手するに至った大きな要因のひとつでもあるわけだが、一方でペーレンスが

シンケル(Karl Friedrich Schinkel 1781-1841)を規範とする新古典主義的表現を工業の領域に持ち込もうとしたのに対し、ラーテナウはむしろ工業上の成果と芸術表現をまったく切り離して考えていた。それは、ブルネン通りの工場の屋階にペーレンスによって建設された、ルーフガーデンとそれに付属するゲストハウス(Neugestaltung des Dachgartens 1911)のデザインに対するラーテナウの痛烈な批判によく現れている。ラーテナウはそれを、「過去から引きずり出した自然崇拜、迷信、コミュニズムの夢、そしてう天気なごまかし」とであると評し、「機械化の土壌からは牧歌的な果樹園は決して育まれない」として、工業生産からの芸術の独立を主張している<sup>28)</sup>。これらの点を考慮すると、ラーテナウとペーレンスの関係は、その芸術上の意識において共通する基盤をもってはいたが、とくに工業と芸術の関連については異なる立場を取っていたとすることができる。

2-1-4. ペーレンス参画以前におけるAEGの建築家、芸術家の登用とその性格について

ペーレンスがAEGに芸術顧問として登用されたのは1907年である。しかし、それ以前においてもAEGは、当時第一線で活躍していた建築家あるいは芸術家を登用し、工場施設および本社屋等の設計、また展覧会カタログなどのデザインを委託している。

本項においては、フランツ・シュヴェヒテン(Franz Schwechten 1841-1924)、オットー・エックマン(Otto Eckmann 1865-1902)、アルフレッド・メッセル(Alfred Messel 1853-1909)、そしてヨハン・クラーツ(Johann Kraatz 1847-1909)の4人の建築家および芸術家を取り上げ、それぞれのAEGに対する関与についてどのような性格が見いだされるのかを検証する。

#### 1) アッカー通りの電気機器製造工場とフランツ・シュヴェヒテン

AEGは、1887年ベルリンに創設される。翌年、アッカー通りのヴェディング機械工場を買い受け、電気機器製造工場(Apparatefabrik Ackerstrasse 1888)に改装、本格的な生産体制を整える。急速な生産量の増大により、1894-95年にはこの工場の増改築が行なわれる<sup>29)</sup>。この計画に際して、主にファサード意匠に関する設計がシュヴェヒテンに委託された。

シュヴェヒテンは、ベルリン・アンハルト鉄道会社の主任建築家として主に鉄道施設、駅舎、高架鉄道等の設計にたずさわり、とりわけアンハルター駅(Anhalter Bahnhof 1875-1880)によってその名を知られるようになった<sup>30)</sup>。

シュヴェヒテンの登用は、AEGの建築施設、とりわけ工場施設の設計においてはじめて著名な建築家を採用したものであり、建築家あるいは芸術家の登用というAEGの施策において、その嚆矢となるものと考えられる<sup>31)</sup>。それはまた、劣悪な労働環境が常に問題とされる工場施設に文化的な文脈を与えることによって、AEGの文化施策が広く一般に伝えられることを意図したものだだった。

だが、実際の設計作業においては、平面計画や生産工程の策定についてはAEGの建設部門に所属する技術者パウル・トロップ(Paul Tropp)<sup>32)</sup>が担当し、シュヴェヒテンはそれにファサードや玄関を付け加えるだけであった。この点のはのちのクラーツの場合も同様であり、たとえばヘルマン・ムテジウスは、彼ら工業施設の設計にあたる建築家たちのことを、「ファサード・アーティスト(Bekleidungs-künstler)」と揶揄するのである<sup>33)</sup>。

しかし、ペーレンスがAEGに参画するにいたって、とくにタービン組立ホール(Montagehalle der Turbinen-fabrik 1909)などの設計に際して、ペーレンスはAEG内の技術者と協同し、設計作業のごく初期の段階から影響力をもった<sup>34)</sup>。このことは、ペーレンスがシュヴェヒテンの場合とは異なって、設計の前段階となる建築の計画策定作業に関与するようになったことを示唆するものである。ペーレンスの芸術顧問という立場に、形態の付与をつかさどる「ファサード・アーティスト」としての役割だけではなく、設計計画全体を管理する能力が要請されていたと考えられるのである。

#### 2) 1900年パリ万博におけるオットー・エックマンの登用

「エックマン書体(Eckmann-schrift)」によって、タイポグラファーとしての活動が知られるオットー・エックマンは、1900年のパリ万博において、AEGの展示品カタログおよびAEG関連の広告用出版物に関するグラフィック・デザインを担当した。

エックマンは画家としてその経歴を始めているが、1890年代半ばにユーゲントシュティルを基調とした書物の装丁やタイポグラフィを扱うようになり、とくに『ヴォーヘ(Die Woche)』誌のタイトル文字がエックマンの名声を高めることになった。

「エックマン書体」は、植物紋様を発展させたものであり、また当時ヨーロッパに流入していた日本の毛筆体に影響されたものでもある。ペーレンスは、ハンプルグおよびミュンヘン時代を通じてエックマンと交友を結んでいる。エックマン書体については、「とても読み易い文字だと思いが、それほど美しいとは思わない。それ



は、基本的なものの扱え方が異なっているからだ。エックマン書体は毛筆の筆の動きからヒントを得ている。たしかに中国や日本の文字は、そのかたちの純粹さにおいて美しいものである。しかし、われわれの伝統的な出版形態を考えてみればわかることだが、つまり、新聞広告とわれわれの用いる字体が密接な関係にあるという事実を無視するわけにはいかないのである」<sup>35)</sup>と述べている。書体そのもののデザインの可否だけではなく、新聞広告という出版形態を考慮に入れた立場から、ペーレンスは批判を加えるのである。ペーレンスも独自の書体(Behrens-schrift 1902)を提案しているが、それは、エックマンとは異なって、曲線を極力排し、矩形や円の幾何形態を造形の基本としたものである。また、毛筆体ではなく、ペン書きによる字体を前提としたものであった。

ペーレンスとエックマンの書体については、ニコラス・ベグスナーは、「ペーレンスの最初の活字とエックマンの活字(1900年)との比較は、歴史的にみて教えられるところが多い」と記している<sup>36)</sup>。この点に関しては、上述したように、ペーレンスの書体が当時の出版形態を配慮した上で構想されたものであるのに対し、エックマンのそれはあくまでも芸術家としての個性の表現にとどまっている点に留意する必要があると思われる。

ペーレンスはのちにAEGのタイポグラフィーも担当している。したがって、1900年万博におけるエックマンの登用は、その先鞭をなすものであると考えられる。それはまた、「アカデミックなヴィルヘルム時代の趣味や、あるいはAEGの顧客や一般大衆の趣味に合わせようというのではなく、近代的な技術をもっと駆使していこうとする方針がこの段階で明確なものとなった」<sup>37)</sup>ことを意味するものであり、AEGが建築だけではなく、出版物という新たなメディアの文化的価値をいち早く認識していたことを示すものでもある。

### 3) AEG本社屋とアルフレッド・メッセル

AEGは、経営規模の拡大とともに新たな本社屋の建設を計画、1905年に設計競技を行った<sup>38)</sup>。しかし、この設計競技において1等案は選出されず、その設計は後に

アルフレッド・メッセルに委託されることになる。

メッセルはベルリン、ライプツヒ通りのヴェルトハイム百貨店(Warenhaus Wertheim 1896)の設計によって知られている。1890年代後半には、ベルリンにおいてもっとも影響力をもつ建築家の一人であった<sup>39)</sup>。

ベルリン、フリードリヒ・カール・ウーファーに建設されたAEG本社屋(Verwaltungsgesamtheit des AEG-Konzerns 1906)は、ルネサンス様式を参照した宮殿のような外観をもつ。また内部には、19世紀初頭のプロイセン様式による装飾が施された。ペーレンスはのちにこの建築について、「驚くほどの広さをもつ玄関ホールは、訪問者をローマ時代の説き伏せるような力でもって満たすことであろう」と記し、メッセルへの賞賛を表明している<sup>40)</sup>。

ペーレンスのメッセルからの影響はよく指摘されている<sup>41)</sup>。とくにボゼナーは、ヴェルトハイム百貨店、そしてペーレンスのドイツ大使館(Kaiserliche Botschaft in St. Petersburg 1911-12)およびAEG小型モーター工場(Kleinmotorenfabrik der AEG 1910-13)の三作品について、「三つの列柱状ファサード(Drei Pfeiler-fronten)なる枠組を設定し、相互の連関を論じている」<sup>42)</sup>。

また、ペーレンスの古典主義的作品は、デュッセルドルフ期あるいはベルリン初期の抽象的で幾何学的な取り扱いから、AEGに参画した後の歴史主義的な傾向へとその性格を移行させる<sup>43)</sup>。この点に関してペーネは、「もっとも新しいペーレンスの工業建築は古典主義そのものである。これはメッセルの展開の過程と明らかに類似していると言えよう」と記している<sup>44)</sup>。しかし、歴史主義的な形態の使用に関しては、メッセルがあくまでも折衷主義的であった<sup>45)</sup>のに対し、ペーレンスはシンケルを範とする新古典主義的形式を採用し、その中で近代技術との調停を図ろうとしている<sup>46)</sup>。この点において、二人の方法はたがいに異なるものであった。

### 4) ラーテナウ自邸とヨハン・クラーツ

クラーツは、1905年にベルリン、ヴォルタ通りに面する鉄道車両旧工場(Alte Fabrik für Bahnmateriale 1905)の設計を行っている。この場合も、先に述べたシュ

ヴェヒテンと同様、クラーツはファサード部分のみを担当しており、それは垂直性を強調したゴシック様式を基調としたものだった。この建築は、1908年にペーレンスによって、地階倉庫と給水塔部分の増改築が行われる。その結果、「14世紀の市庁舎のような印象の原設計を完全に払拭」<sup>47)</sup>したものとなった。さらに3年後には、隣接して鉄道車両新工場(Neue Fabrik für Bahnmaterial 1911-12)の計画がやはりペーレンスの手によって行われる。この段階でペーレンスは、新工場との視覚的連続性を獲得するために旧工場のファサードの装飾的細部を廃し、より古典主義的性格のものへと変更している<sup>48)</sup>。

一方でクラーツは、エミール・ラーテナウの息子でのちにAEGの社長に就任するヴァルター・ラーテナウ(Walther Rathenau 1867-1922)(以下ヴァルター)と個人的な交友をつづけている。ヴァルターはクラーツについて、「長年にわたって、その有能さにおいて信頼できる人物」と記している<sup>49)</sup>。そして、ペーレンスがAEGの工場施設や建築の設計に大きく関わるようになった1911年に、ヴァルターは自邸<sup>50)</sup>の設計をクラーツに依頼し、この計画にペーレンスはまったく関与することはなかった。クラーツはこの時点ですでにAEGとの契約を終了させており、したがってラーテナウ邸の設計委託は完全に個人的なものである。エミール・ラーテナウの邸宅<sup>51)</sup>についてもクラーツは関係している。

これらの点から、クラーツとAEGとの関係は、シュヴェヒテンやメッセル、そしてペーレンスの場合とは異なって、むしろラーテナウ親子との個人的関係を基盤としたものではないかと推測される。

これは逆に、AEGにおけるペーレンスの活動を考えるにあたって、それが社長ラーテナウ個人の強権によって指導されていたというよりもむしろ、AEG内の技術者等をも含む幅広い人間関係によって支えられていたことを示唆するものである<sup>52)</sup>。前項で記したように、ラーテナウとペーレンスのあいだには、芸術的な嗜好において微妙な齟齬があった。それゆえにこそ、ペーレンスはさまざまな技術者との協同をとおして、作品を生み出していかなるを得なかったのである。

以上みてきたように、ペーレンスのAEGに対する関与は、彼以前に登用された建

築家、芸術家とは異なった性格を持つものである。ペーレンスがAEGに参画した1907年は、AEGと登用された建築家、芸術家との関係において、重要な転換期をなしている。それは同時に、AEGにおいて、建築あるいはデザインに関する方法や概念が大きく変質したことを示唆するものでもあると考えられるのである。



## 2-1-5. ペーレンス登用の意義—同時代の批評的言説の検証

ペーター・ペーレンスのAEG芸術顧問就任が最初に公表されたのは、1907年7月28日付の『ベルリナー・ターゲブラット(Berliner Tageblatt)』紙の文化欄においてである。つづいて『ヴェルククンスト(Werkkunst)』誌は、「AEGは、アーク・ランプおよびあらゆる付属部品の芸術的形態の創造のために、デュッセルドルフ在のペーター・ペーレンス教授を招聘した。」<sup>53)</sup>と記している。

これらに対して、ペーレンスは1907年8月29日付の上記前誌において、「技術の中の芸術(Kunst in der Technik)」と題した論稿を発表、その中で「ベルリンのAEG社から、当社の工業製品の新たなデザインを行うように委託された」とみずから言明し、さらにAEGにおけるデザイン活動の方向性と、AEG側の意図を簡潔に説明している<sup>54)</sup>。それは、手工業製品の模倣や歴史様式からの引用の排除と、「機械や機械生産から直接導かれ、またそれと対応していくような形態の創造」を目的とするという内容であり、ペーレンスが当初より機械生産を基本的な前提として明確に指図していたことがわかる。また、以後繰り返し論じられることになる「芸術と工業の統合」<sup>55)</sup>という命題についてもこの時点ですでに言及しており、両者の「もっとも緊密な」連携によってはじめて「機械生産にふさわしいデザイン手法」の開発が可能になるとしている。

ここで述べられているペーレンスの声明は、おもに「工業製品」に関する記述であり、建築については何も触れられていない。実際ペーレンスのAEGでの作品は、その当初においては、アークランプや電気扇風機、抵抗器のカバーデザイン等が中心である。そしてさらに、AEGの社内誌の構成やその表紙デザイン、新たなタイプ用の書体、商標、価格リストのカatalogといったグラフィックデザインとも言うべき内容のものも扱っている。しかし、次第にその対象範囲は拡大し、給水塔や工場のファサードの変更、ゲートやルーフ・ガーデンのデザイン、そしてついには工場施設全体の計画や労働社用集合住宅の設計に携わるようになる。AEGの役員たちは、「作品が完成する度に慎重にその契約を更新し、ペーレンスの扱う領域を少しずつ拡張」

していき、最後には「近代という時代においてもっとも幅の広いデザイン上の委託」<sup>56)</sup>をペーレンスに行うようになったのである。この点に関して、その意義の重要性は様々な識者によって指摘されている。

デュッセルドルフ時代を通じてペーレンスと親しく、また多くの芸術家や建築家を庇護したことで知られるオストハウス(Karl Ernst Osthaus 1874-1921)は、「2年前にペーター・ペーレンスがAEGに参画したとき、たんにAEGの工業製品の改良だけが意図されていたと一般には了解されていた。だが、もっと重要なことが計画されていることに、今みな気がつき始めている」<sup>57)</sup>と記し、ペーレンスとAEGの関係が新たな意味を持ち始めたことに注意を促している。そもそも、ペーレンスに対するAEGの契約事項は、その内容を明確に規定したものではなく、むしろ「最も広い意味における内部空間のデザイン」に関連するものとして<sup>58)</sup>、その対象領域を拡大させていく可能性がはじめから保証されていた。しかも、「あきらかにAEGとの契約以外の仕事を引き受けることは自由」<sup>59)</sup>だったのであり、設計活動に関するAEGからの束縛はとくに見られない。オストハウスもこの点に関して、「彼のAEG内での立場は非公式なものであり、それはAEGが、ペーレンスのAEG外での仕事を拘束しないようにしているためである」<sup>60)</sup>と明記している。

このようなペーレンスのAEGにおける立場に関しては、ドイツ工作連盟に参加し、フリードリヒ・ナウマン(Friedrich Naumann)<sup>61)</sup>と近い関係にあったヴォルフ・ドールン(Wolf Dohrn)<sup>62)</sup>は以下のように述べている。彼は、「AEGがペーター・ペーレンスを芸術顧問として招聘したことを耳にした時、多くの人が、一体ペーレンスがAEGで何を為そうとしているのか疑問に思ったにちがいない」とことわりながら、「詳細に検討してみると、芸術家と企業との関係は、外部から想像している以上に緊密で、重要であるかもしれない」とその意義を認めている<sup>63)</sup>。そしてさらに、ペーレンス招聘の商業的效果、象徴的意義、そして工業という枠組における革新性といった点をそれぞれ検証した上で、このAEGの大胆な決定を、「ドイツにおいてはじめて、技術者と芸術家の協同というひな型を作り出した」として高い評価を与えている。



また、のちにAEGの建築についてもっとも包括的な論考<sup>64)</sup>を著すことになるフランツ・マンハイマー(Franz Mannheimer)は、彼もやはり工作連盟に近い立場にいたが、「応用美術が装飾ではなく機能と結び付き、「即物性(Sachlichkeit)という支配的原理がベーレンスとAEGの間にひとつの橋を掛けた」と評し、デザインの方法に根本的な変化が訪れたことを指摘している<sup>65)</sup>。

このようにドイツ工作連盟の側からの評価がしばしば見られるのは、AEGとベーレンスの関係において特徴的なことである<sup>66)</sup>。それはまさに、「工作連盟が最初の一步を踏み出せなかった時に、ベーレンスはこの新しい協同によって先んじた」<sup>67)</sup>ことを意味している。そしてそれは、AEGによるベーレンスの登用が、たんに工業上の生産プロセスの改編というだけでなく、デザイン思潮上の理念の転換といった観点からも理解されていたことを示しているのである。

ベーレンスはAEGからの招聘に応じた後、デュッセルドルフ工芸学校(Düsseldorfer Kunstgewerbeschule)の職を退き、イタリアにしばらく滞在したのち、1907年10月にベルリン郊外のノイバベルスベルクにスタジオを開設する。このスタジオでベーレンスのアシスタントを務めたヴァルター・グロピウスはのちに、「最初の、そして最も重要な一步がAEGによって踏み出された」と記し、ベーレンスとAEGが「時代の全く新しい思潮に対して、新しい形態に価値をもたらすという能力」を示したことを強調している<sup>68)</sup>。それは、工業の機械生産のプロセスに芸術家がはじめて参入したということだけではなく、ヨーロッパのデザイン市場において大きな遅れをとっていた当時のドイツにおいて、グロピウスの言う「時代の新しい思潮」に、建築家がはじめて関わるできるようになった点を大きく評価するものでもあった。

## 2-1. 節の注

- 1) ジークフリート・ギーディオン:『空間 時間 建築』、第二版、太田實訳、丸善株式会社、p. 557、1974
- 2) ウィリアム・カーティス:『近代建築の系譜』、〈上巻〉、五島朋子・澤村明・末廣香織共訳、鹿島出版会、p. 95、1990
- 3) レオナルド・ベネヴォロ:『近代建築の歴史』、下巻、武蔵章訳、鹿島出版会、p. 14、1979 および、Frampton, K., *Modern Architecture, a Critical History*, Thames and Hudson, p. 110, 114, 1980
- 4) ニコラス・ペプスナー:『モダン・デザインの展開』、白石博三訳、みすず書房、p. 127、1957 および、同:『モダン・デザインの源泉』、小野二郎訳、美術出版社、p. 175、1976
- 5) ドイチュはAEGの顧客サービス(Kundendienst)部門を創設、ベーレンスのとくに工業製品のデザインに関してはこの部門が管轄となっていた。1915年にエミール・ラーテナウに代わって社長に就任。
- 6) マムロートの担当は主に、小売部門、会計、財務計画、関連企業の管理等。1928年まで役員会理事。
- 7) ヨルダンは当初AEGの特許部門を担当。1989-1920年AEG役員会理事。1920年にはドイツ工作連盟に参加している。
- 8) Anderson, S.: *Peter Behrens and the New Architecture of Germany, 1900-1917*, Columbia University, Ph.D. diss., pp. 216-217, 1968
- 9) Cremers, P. J.: *Peter Behrens, Bäder*, p. 6, 1928
- 10) リノロイムヴェルケ・アンケルマルケ(Linoleumwerke Ankermarke)社はオルデンプルク展においてもパビリオンの設計をベーレンスに委託している。詳細は以下の文献を参照されたい。Asche, K.: *Peter Behrens und die Oldenburger Ausstellung von 1905*, Gebr. Mann, 1992 また同社社長ゲリッケは1912年のドイツ工作連盟年鑑に論考を寄せている。Gericke, G.: "Das Deutsche Linoleum auf dem Weltmarkte", in: *Die Durchgeistigung der Deutschen Arbeit, Jahrbuch des Deutschen Werkbundes*, Jena, pp. 45-49, 1912
- 11) ベーレンスは1903-1907年の4年間、デュッセルドルフ工芸学校(Düsseldorfer Kunstgewerbeschule)の校長として、教育活動に従事する。この時期のベーレンスに関する詳細は、1-3. 節を参照されたい。
- 12) Anderson, S.: "Behrens' Changing Concept", *Architectural Design*, Vol. 39, No. 2, pp. 72-78, 1969, 2



- 13) Chassé, C.: "Didier Lenz and the Beuron School of Religious Art", *Oppositions*, Vol. 21, translated by Stephen Sartarelli with introduction by Kenneth Frampton, pp. 98-103, 1980
- 14) Hoeber, F.: Peter Behrens, Georg Müller und Eugen Rentsch, p. 53, 1913
- 15) Buddensieg, T. and Rogge, H.: *Industriekultur. Peter Behrens und die AEG. 1907-1914*, Gebr. Mann, p. 12, 1979
- 16) Hoeber, F.: op. cit., pp. 20-21
- 17) 軽工業展、ドイツ造船展の他に、国際自動車展(Internationale Automobil-Ausstellung 1907)、社会福祉事業展(Ausstellung für soziale Fürsorge 1916)。前者はAEGの関連企業であるNAG(Neue Automobil-Gesellschaft)のためのパビリオン。
- 18) ラーテナウの思想的背景に関する邦文による文献は、  
小野清美:『テクノクラートの世界とナチズム―「近代超克」のユートピア』、ミネルヴァ書房、1996年  
正井章彦:「ヴァルター・ラーテナウその生涯と思想」、『熊本法学』、第47号、1986年  
野藤忠:「ヴァルター・ラーテナウの経営社会思想」、『西南学院大学商学論集』、第23号、1985年  
太田和宏:「ヴァルター・ラーテナウの社会思想―危機におけるドイツ帝国主義の思想(一)(二)」、『経済論叢』、第115巻第6号、第116巻第1・2号  
横井正信:「ヴァルター・ラーテナウにおける経済・国家・社会(1)」、『福井大学教育学部紀要』、第Ⅲ部第47号、1994年  
などがある。
- 19) ラーテナウの著作について、主要なものはたとえば、  
Rathenau, Walther, *Zur Mechanik des Geistes*, Berlin, S. Fischer, 1913.  
ders., *Gesammelte Schriften*, 5 Bd., Berlin, 1918.  
ders., *Die neue Wirtschaft*, Berlin, S. Fischer, 1918.  
ders., *Von Kommenden Dingen*, Berlin, S. Fischer, 1918.
- 20) Buddensieg, T. und Rogge, H.: op. cit., p. 63
- 21) Strandmann, H. P. v. (ed.): *Walther Rathenau. Tagebuch 1907-1922*, Droste Verlag, p. 134, 139, 155, 1967
- 22) ビアバウム(O. J. Bierbaum)、マイアー・グレーフェ(J. Meier-Graefe)を中心とする Genossenschaft Panの編集により、1895年より刊行。新芸術の普及が目的とされる。
- 23) Anderson, S.: op. cit., p. 217
- 24) Buddensieg, T. und Rogge, H.: op. cit., p. 63
- 25) Berglar, B.: *Walther Rathenau, sein Zeit, sein Werk, sein Persönlichkeit*, Schönmeyer Universitätsverlag, p. 36, 1970
- 26) たとえば, Lux, J. A.: "Peter Behrens", *Hohe Warte*, Vol. 4, pp. 37-46, 1908, ders.: "Peter Behrens zum 60. Geburtstag", *Die Baugilde*, Vol. 10, No. 11, p. 762, 1928. 6, 5
- 27) Lux, J. A.: "Ein Gespräch mit Walther Rathenau", *Neues Wiener Journal*, Vol. 31, 1918. 8, in: Schulin, E. (ed.): *Walther Rathenau, Hauptwerke und Gespräche*, Walther Rathenau-Gesamtausgabe II, Gotthold Müller Verlag, pp. 606-607, 1977
- 28) Schulin, E.: "Die Rathenaus, Zwei generationen jüdischen Anteils ander industriellen Entwicklung Deutschlands", in: *Juden in Wilhelminischen Deutschland 1890-1914*, Tübingen, pp. 115-142, 1976
- 29) この経緯については, Rogge, H.: *Fabrikwelt um die Jahrhundertwende am Beispiel der AEG Maschinenfabrik in Berlin Wedding*, Köln, 1983. を参照。
- 30) シュヴェヒテンの経歴は, "Franz Schwechten!", *Deutsche Bauzeitung*, Vol. 58, No. 67, 1924, pp. 427-428. を参照した。
- 31) シュヴェヒテン設計によるAEG関連の作品として、ほかに、ヴォルタ通りの鍛造溶接工場(Gießerei und Schweißerei an der Voltastr. 1889-90)、ブルネン通りの正面玄関(Tor Brunnenstrasse, 1896)等がある。また、AEGの関連企業のBEW(Berliner Elektrizitätswerke)において、発電所施設(Kraftwerk der Berliner Elektrizitätswerke in Berlin-Moabit 1899)を設計している。
- 32) トロップについては, Hirschberg, H.: "Bauentwicklung der AEG-Fabriken.", *Spannung-die AEG Umschau*, Vol. 3, No. 1, 1929, pp. 5-11. に詳しい。
- 33) Muthesius, H.: "Das Formproblem im Ingenieurbau", in: *Die Kunst in Industrie und Handel, Jahrbuch des Deutschen Werkbundes 1913*, Jena, pp. 23-32.
- 34) この点については、3-3. 節において詳細に扱っている。参照されたい。
- 35) 1900年5月17日付のペーレンスよりDiederichsに宛てた書簡。Windsor, A.: *Peter Behrens, Architekt und Designer*, Stuttgart, 1985, p. 44からの引用。ひきつづき、以下のように続く。「…私はこのように思う。つまり、まずわれわれは、真に堅実(ernst)な書物のための堅実な書体を必要としている。そして、その次に、この美しい書体をわれわれの日常生活に持ち込めばよい。」
- 36) ニコラス・ベグスナー、『モダン・デザインの展開』、白石博三訳、みすず書房、1957年、126頁。
- 37) Buddensieg, T. et al., *Industriekultur. Peter Behrens and the AEG, 1907-1914*, Cambridge, Mass., 1984, p. 10.
- 38) この設計競技の詳細は, Spindler, E.: "Das Wettbewerb um ein Geschäftshaus für die Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft in Berlin", *Berliner Architektur-*



- welt, Vol. 8, No. 2, 1905, pp. 41-60. に報じられている。
- 39) メッセルについては、Posener, J.: Berlin auf dem Wege zu einer neuen Architektur, München, 1979, pp. 453-481を参照されたい。
- 40) Behrens, P.: "Alfred Messel", Frankfurter Zeitung, 6. April 1909.
- 41) フリッツ・ヘーバー(Fritz Hoerber)監修によるModerne Architekten叢書の第3巻として、ペーレンス自身によるメッセルのモノグラフの刊行が予定されていた(Karl Ernst Osthaus Archiv, P389/15-20)。未刊行ではあるが、ペーレンスとメッセルの関係を考える上で、興味深い事実である。
- 42) Posener, J.: op. cit., pp. 369-386.
- 43) Hoerber, F.: Peter Behrens, München, 1913. あるいは、Anderson, S.: Peter Behrens and the New Architecture of Germany, Ph.D diss., Columbia Univ., 1968. は、ペーレンスのAEG参画の前後を明確に区分している。また、とくにデュッセルドルフ期を扱った近年の研究に、Moeller, G.: Peter Behrens in Düsseldorf, Weinheim, 1991. がある。
- 44) Behne, A.: Der Moderne Zweckbau, Berlin, Ullstein, 1964<sup>2</sup>, p. 31.
- 45) Endell, A.: "Alfred Messel", Neue Revue, No. 14, 1909. 4. 1., pp. 493-495. および、Breuer, R.: "Messel und Berlin", Neue Revue, No. 15, 1909. 4. 8., pp. 540-542. 前者はメッセルを「折衷主義の完成者(Vollender)」と記し、後者は「過去の覚醒者(Umdeuter)」と表現している。
- 46) たとえば、レイナー・パンハム、『第一機械時代の理論とデザイン』、石原連二・増成隆士訳、鹿島出版会、1976年、pp. 111-112.
- 47) Windsor, A.: op. cit., p. 90. これは、AEGにおけるペーレンス最初の工場施設の計画。
- 48) 詳細は拙稿「AEGの工場施設群について」、1992年度日本建築学会大会学術講演梗概集F, pp. 1253-1254を参照されたい。
- 49) 1911年3月31日付のラーテナウからA. D. Rötger宛の書簡。  
Rathenau, W.: Briefe, Dresden, 1926<sup>2</sup>, p. 78.
- 50) Osborn, M.: "Das Haus Walther Rathenau in Berlin Grunewald", Moderne Bauformen Vol. 11, 1912, pp. 465-481.
- 51) Gabriel von Seidlという建築家との協同設計。"Johannes Kraaz", Berliner Architekturwelt, Vol. 15, 1913, p. 110.
- 52) ペーレンスは、いくつかの論文において技術と芸術の問題に触れている。たとえば、Behrens, P.: "Kunst in der Technik", Berliner Tageblatt, 29 Aug. 1907, Abendausgabe, ders.: "Kunst und Technik", Deutsche Wirtschafts-Zeitung Vol. 6, No. 15, pp. 920-932. 等。

- 53) Werkkunst, Vol. 2, No. 22, p. 351, 1907. 8
- 54) Behrens, P.: "Kunst in der Technik", Berliner Tageblatt, 1907. 8. 29, Abendausgabe
- 55) たとえば関連文献に、Behrens, P.: "Kunst und Technik", Deutsche Wirtschafts-Zeitung, Vol. 6, No. 20, pp. 920-932, 1910. 10. 15, ders.: "Die Zusammenhänge zwischen Kunst und Technik", Kunstwart und Kulturwart, Vol. 27, No. 16, pp. 216-223, 1914 などが挙げられる。
- 56) Buddensieg, T. und Rogge, H.: op. cit., p. 12
- 57) Osthaus, K. E.: "Ein Fabrikbau von Peter Behrens", Frankfurter Zeitung, 1910. 2. 10
- 58) Werkkunst, Vol. 2, No. 24, p. 382, 1907. 9
- 59) Windsor, A.: Peter Behrens, Architect and Designer, Whitney Library of Design, p. 79, 1981
- 60) Osthaus, K. E.: op. cit.
- 61) フリードリッヒ・ナウマン(Friedrich Naumann 1860-1919)の略歴を示せば、1897年まで聖職者として活動。国家社会主義のイデオログ、1896年国家社会主義連合(National-Soziale Vereins)創設、1907-10年自由思想連盟(Freisinnige Vereinigung)より帝国議会議員に選出、1911-1918年進歩的国民党(Fortschrittliche Volkspartei)より同議員、そして1919年ドイツ民主党(Deutsche Demokratische Partei)初代党首、国民議会(Nationalversammlung)の設立に尽力、またドイツ工作連盟(Deutsche Werkbund)の創設に参加、論客として活動。著書に、『民主主義と帝政』(Demokratie und Kaisertum, 1900)、『ドイツの産業芸術』(Deutsche Gewerbekunst, 1908)等。ナウマンについては、3-4. 節において詳しく触れている。
- 62) ヴォルフ・ドールン(Wolf Dohrn 1878-1914)の略歴については、テオドル・リップス(Theodor Lipps)より心理学と美学を、ルヨ・ブレンタノ(Lujo Brentano)より経済学を学ぶ。ブレンタノを介してテオドル・ホイス(Theodor Heuss, 第二次大戦後初代FRD首相)と知己、DWBの第一秘書、またドレスデン工房のカール・シュミット(Karl Schmidt)と協同し、ヘレラウの田園都市建設に参画。多くのドールンの論稿は、芸術、政治、経済の諸領域を横断するものだが、それらはナウマン編集のDie Hilfe誌、およびDie hohe Werte誌に発表されている。ドールンはAEGの建築をDWBの理想を体現するものと見なしていた。
- 63) Dohrn, W.: "Das Vorbild der AEG", März Vol. 3, No. 17, pp. 361-372, 1909. 9. 3
- 64) Mannheimer, F.: "AEG-Bauten", Die Kunst in Industrie und Handel, Jahrbuch des Deutschen Werkbundes, 1913, Jena, pp. 33-42, 1913
- 65) Mannheimer, F.: "Fabrikenkunst." Die Hilfe, Vol. 16, No. 18, pp. 289ff., 1910. 5.



- 66) 「国民の趣味(Geschmack)の向上」、「輸出用芸術の前提としての大商社」などのドイツ工作連盟の理念との関連については、Muthesius, H.: "Wo stehen wir?", Jahrbuch des Deutschen Werkbundes, 1912, pp.11-26, Jena, 1912 を参照されたい。
- 67) Campbell, J.: The German Werkbund, the Politics of Reform in the Applied Arts, Princeton University Press, p.29, 1978.
- 68) Gropius, W.: "Die Entwicklung moderner Industriebaukunst", in: Die Kunst in Industrie und Handel, Jahrbuch des Deutschen Werkbundes, 1913, Jena, pp.17-22, 1913

## 2-2. 節 AEGのプロダクトデザイン

電機企業AEGにおけるペーレンスのデザイン活動については、とくに電気ポットやアーク灯、電気扇風機などのプロダクトデザインに関連して、ペーレンスを「最初のインダストリアル・デザイナー」<sup>1)</sup>とするきわめて今日的な視点での評価が定着している。

しかし、個々の製品に目を向けてみると、それぞれのデザインが具体的にどのように行われていたのかという点については、これまでのところ十分な記述は為されてきていない<sup>2)</sup>。AEGは、当時急成長を遂げつつあった電気工業を背景に設立された新興の近代企業であり<sup>3)</sup>、ペーレンスの扱ったプロダクトデザインも、このような近代の新たな生産技術の問題と深く関連するものである。この点を鑑みると、ペーレンスによる個々のデザインの具体的な方法に関する検証は、その史的評価を試みる上で不可欠なものであると考えられる<sup>4)</sup>。

### 2-2-1. AEGの生産管理技術者M.v.ドリフォ・ドブロヴォルスキーからの大量生産の要請

まずはじめに、製品の生産技術上の問題に直接関わった技術者による認識を、ミヒャエル・フォン・ドリフォ・ドブロボルスキー(Michael von Dolivo-Dobrowolsky 1862-1919)<sup>5)</sup>の言説から読み取っていく。ドブロボルスキーは、交流電流を用いた発電機の開発に功績を為したAEGの技術者であり、ベルリン、アッカー通りのAEG電気機器製造工場の工場長を務めていた。この工場では、アーク灯、電気扇風機、電気ポットなど、ペーレンスがデザインを手掛けた製品が製造されており、ペーレンスにとってドブロボルスキーは、「タービン組立ホールにおけるオスカー・ラシェ、高圧工場におけるゲオルク・シュターンと同様に、ペーレンスの直接の技術上のパートナー」<sup>6)</sup>であったと考えられる。

ドロボルスキーは、「AEG電気機器製造工場における近代的大量生産」と題した講演を行っており、その内容から、AEGの生産プロセスにおける技術的問題、とくに大量生産についての、技術者の立場からの見解を知ることができる<sup>71)</sup>。ここでは、その講演の骨子を、1)機械生産の有効性、2)製造過程における恣意性の排除、3)部分の標準化、の3つの論点に整理し、それぞれについて概説する。

#### 1) 機械生産の有効性—製品の均一性の確保

ドロボルスキーはまず、当時の大量生産品がどのような受け取られ方で一般に了解されていたのかについて述べている。ドロボルスキーの言葉にしたがえば、大量生産品は「安さと粗悪さという処方箋にしたがって作られた」製品と誤解され、「がらくた(Plunder)」という呼び名でその商業的価値が減じられているという。しかし実際には、市場はすでに大量生産品によって占められており、そのため人々の意識と現実とのあいだに大きな齟齬が存在するようになった。こうした状況に対してドロボルスキーは、大量生産を「我々の時代全体を特徴づけるもの」であると積極的に位置付け、その考え方を正確に理解することの必要性を指摘する。そして、大量生産の有効性について、以下のように記すのである。

「一つの製品が他の製品といくつかの、あるいはあらゆる点で同じものであることが望まれる場合には、また、ひとつひとつの製品が利用者の個別の要求に添う必要がない場合には、機械生産が好ましい。手工業には、このような製品の均一性とは正反対のものが含まれている。」

ドロボルスキーが、機械生産にもとづく大量生産の前提をまず、個々の製品の均一性に置いていることがわかる。大量生産の技術的な問題として、ドロボルスキーは製品の「精密さ(Präzision)」を繰り返し強調する。均一性はこの「精密さ」を獲得するための基本的な条件と考えられているのである。

#### 2) 製造過程における恣意性の排除

またドロボルスキーは、製品の形態を決定する際の、個々の製作者の恣意性を製

造過程から排除していくことを、大量生産の導入のための中心的な課題の一つに置く。

「基本型を作り上げるという個人的、精神的な作業が行われる。この基本型の写しをできるかぎり正確かつ忠実に製造することが要求されている場合には、「個人の手作業」と呼ばれているものはあくまでも過渡的なものであり、そこには根本的な重要性を認めることはできない。」

という記述に見られるとおり、大量生産における「個人化された精神的作業(eine individualisierende geistige Einwirkung)」、つまり製作者個人の創造性という要素は、「個人の手作業(individuelle Handarbeit)」ではなく、まず「基本型(erstes Musterexemplar)」の製作において発揮されるものとして把握される。大量生産において、製作者の創造性を製造過程の一体どの部分において保証するのかという問題は、大量生産とデザインとの関わりを考察する際の重要な論点のひとつだと考えられるが、ドロボルスキーはそれを「工房や工場における製品製造と関係するものではなく、基本型の考案者(Erfinder)や設計者(Konstrukteur)が扱うものである」と規定する。

一方で、こうした製造過程からの個人の手作業の排除とともに、製品のもつ意味合いや製造過程そのものに対する考え方の根本的な変更が促される。

「製造過程への個人の介入は良い結果を生まない。製品を可能なかぎり労働者の恣意性から切り放した場合、装置類が適確に稼働しているならば、製品の「精密さ」が得られることになる。装置が完全であれば、労働者の介入を最小限におさえることができる。さらに、労働者が少なくなれば、あるいはより正確に言うならば、ひとつの製品の製造時間がより短縮されれば、多くの熟練労働者を必要としなくてもすむのである。」

ドロボルスキーによれば、電気機器製造工場において製造される電気製品は1万2千種類を越え、年間総生産量は30万品目を上回るという。こうした生産量の増大に伴う作業効率の問題が、「労働者の恣意性(Willkür)」の排除と結び付けられて構想されているのである。また、熟練労働者の削減に言及がおよんでいるが、人件



費等の製造コストの問題も含めて、製造過程における個人の恣意の介入とその排除が、製造過程そのものの再編と密接に関連して述べられている点に特徴がある。

### 3) 部位の標準化

年間30万品目を越える製品を製造する上で、いかにその生産を効率的に行うのか。ドロボルスキーは、大量生産における技術的な方法を「標準化(Normalisierung)」として規定する。標準化は、「大量の製品と大量生産品とを結び付ける連結器」であり、それは具体的には「部品の標準化(Normalisierung der Bestandteile)」という形を取る。製品の構成部材そのものに共通の仕様を適用し、まず部品の標準化を行う。そのことによって、「数百種類のスイッチといえども、数種類のレバーと台座があれば十分に」製作することが可能となるのである。

「部品の数が、価格リストにおけるスイッチの種類の数を越えることはない。製品の種類は、さまざまな部品を組み合わせで作られているためである。それぞれの部品の使用頻度が高いため、効率的な生産が大量に、完全に自動化された機械や器具類によって行われる。部品は常に備品庫に用意され、必要なときに組立部門へ運び、必要とされる組み合わせ方に応じて組み立てるだけで良い。このような方法によって、今日ひとつのスイッチの台座が大量に必要であり、明日には別の台座がもっと必要となるというような状況に、部品の製造部門や製図部門といった工場の中核を為す部品供給部門がわずらわされることなく業務を遂行することができるようになる。」

部品の標準化によって、工場全体の製造過程が効率的に組織化される。ドロボルスキーは、このような部品の標準化が、新しい電気機器の設計に際しても、まず第一に考慮されるべきであるという。そして、このような方法を採用することによってのみ、「大量生産は維持され、有益なものとなり、自動化された機械を程度の差こそあれ導入できるものとなる」のである。

### 2-2-2. 「工業芸術」の措定—論考「技術の中の芸術」について

ドロボルスキーの規定する大量生産の技術的問題が、どのような形でペーレンスのデザインに反映されているのか、ペーレンスの言説を検証しながら考察する。

ペーレンスは、8月29日付の『ベルリナー・ターゲブラット』紙に、「技術の中の芸術(Kunst in der Technik)」と題した論考を寄せる<sup>8)</sup>。これは、ペーレンスのAEG参画を最初に報じた『ベルリナー・ターゲブラット』<sup>9)</sup>の依頼に応じて、AEGにおけるデザイン活動の方向性を示す考えを明らかにしたものである。

この論文の中でペーレンスは、当時の工業製品の形態が、製造過程におけるそれぞれの職工長(Werkmeister)の趣味に委ねられており、そのため工業製品の著しい質の低下が起こったと記している。職工長の趣味というのは、実際には歴史様式や手工芸品の模倣にすぎないのだが、ペーレンスはまずこうした職工長の役割の排斥をAEGの新しい製品デザインの前提に置く<sup>10)</sup>。その上で、「機械生産に適したデザインの方法の確立」が、「技術と芸術の最も緊密な結合」を通して実現されるとしている。そして次のように、機械生産あるいは大量生産とデザインの関係を規定するのである。

「機械的な生産技術を前提とし、それを適確に実行に移していくことによって、新たなデザインの方法が獲得される。それは、機械生産にもとづく大量生産方式から直接導かれ、そうした生産方式に合致する形態を芸術的な手段を用いて創造するためのものである。」

このようなペーレンスの認識を見ると、それがドロボルスキーの認識とよく対応するものであることがわかる。ペーレンスは「職工長の趣味」という恣意性の高い形態決定の方法を排除し、「機械生産そして大量生産から直接導かれ、それに合致する形態」の創造を、芸術家の課題として提唱するのである。

また、「標準化」の問題に関連して、ペーレンスは次のような言及を行っている。

「いま問題としなければならないのは、これらの電気製品から型を抽出することである。また、整然と組み立てられ、使用材料の性質に応じた優雅さを個々の製品

に与えていくことである。しかしながら、それが個人的な様式に従属するようなことは絶対に避けなければならない。」

ペーレンスは、AEGの電気製品の特色のひとつとして、その種類の多様さを挙げている。そして、そうした夥しい数の製品に対して、「型の抽出(Typen zu gewinnen)」を行うことをデザインの出発点に置く。これは具体的には、ドプロボルスキーの指摘する「標準化」につながるものと考えられる<sup>11)</sup>。しかしそれは、「個人的な様式(individuelle Stilrichtung)」に帰結していくものではなく、個人の恣意性を排除した上で、より広い枠組の中で位置付けられるべきものである。こうした新たなデザインの認識を、ペーレンスは、「工業芸術(Industrie-kunst)」というデザイン理念を提示し説明する。

「工業の将来が芸術領域に属するものとなることには疑う余地が無い。われわれの時代に最も適合した生産方式は、実用芸術(Gebrauchskunst)が問題となる限りにおいて、工業芸術へ向かって進んで行くのである。」

ペーレンスは、「工業芸術」という理念によって、大量生産と対応するデザインの方法が、「芸術」についての考え方の根本的な修正を要請するものであることを主張する。そしてまた、「芸術との関係」を通して技術のあり方そのものが、新たな段階をむかえつつあることを指摘するのである。

### 2-2-3. アーク灯のデザイナー-旧型アーク灯との比較を通して<sup>12)</sup>

2-2-3. 項で検討したデザインの技術的背景が、具体的にどのようなかたちで実際の製品に現れているのかを、ペーレンスによるアーク灯のデザインを取り上げて検証する<sup>13)</sup>。

#### 1) ペーレンスの登用とデザイン委託の経緯

ペーレンスがAEGと接触を持つようになった正確な日付は明確ではない。だが、ホーバー(Fritz Hoerber)の著作の中に、「1907年の初頭」という記載がある<sup>14)</sup>。前述したように、ペーレンスのAEG芸術顧問就任が報じられたのは、1907年の7月である<sup>15)</sup>。従って、正式な就任以前に、ペーレンスはすでに活動を開始していたことになる。ホーバーは、この時点でのペーレンスの関与について、「最初のアーク灯のデザイン」を挙げている。ペーレンス自身も、「AEGにおける私の仕事は、幾つかのアーク灯のデザインから始まった」と記している<sup>16)</sup>。表1に示すG1~G4及びGW1のアーク灯が、この期間に製作されたという指摘がある<sup>17)</sup>。また、アーク灯以外にも、ペーレンスは二、三のAEG関連のデザインに携わっている<sup>18)</sup>。しかし、この時点におけるペーレンスへの委託は、あくまでも個別的、非継続的なものであった。

ペーレンスがAEGに登用されるに至った理由や経緯についてはいくつかの指摘がなされているが<sup>19)</sup>、2-2. 項において検討したように、着任時点においてすでに具体的なデザインの構想を明らかにしている点を鑑みると、こうしたアーク灯のデザインの実績がペーレンスの芸術顧問就任の背景のひとつをなしていると推察できる。

#### 2) アーク灯の形態と内部メカニズムとの関係

アーク灯のデザインの理解にさきだち、まずはじめに、その内部メカニズムの技術的な側面を概観したい<sup>20)</sup>。

アーク灯の光源は、一定の間隔を置いた2本の電極棒(炭素棒)である【図-7】。電極棒間に電流が流れる時、発光を伴い、照明効果が得られる。



本体は、3つの部分から構成される。頂部の半球部分には、コネクタと電極棒の支持材が装着されている。胴体部分は、円筒状の形態を持ち、2本の電極棒を保護する。電極棒間の距離は、電磁石によって、常に一定に保たれている。そして、最下部の光源部分には、さまざまな形態、材質の反射鏡が装着される<sup>21)</sup>【図-8】。

また、電極の炭素棒はきわめて短時間に燃焼する。燃焼時間は、およそ8〜20時間である。そのため、頻繁に炭素棒を交換しなければならない。従って、反射鏡には着脱の容易さが要求され、反射鏡あるいは円筒部に、それぞれかぎ型の柄が取り付けられている。そしてさらに、それは頂部の吊り下げ用の滑車と連結されている。

このように、内部の燃焼メカニズムや使用上の特色が、アーク灯を構成する各部の形態と明確に対応し、アーク灯の外観を決定する上での大きな技術的制約となっている<sup>22)</sup>。「内部の調整器のための余地を確保しておかなければならないため、円筒の円周部分もその長さも変えることはできない」<sup>23)</sup>のであり、ペーレンス自身の言葉を用いれば、「外装(Umkleidung)を内部機構に適応させるという配慮」<sup>24)</sup>が重要な造形上の条件となるのである。「形態はメカニズム(Mechanismus)から導かれる」<sup>25)</sup>のであり、形態とその技術的制約のあいだに緊密な関係が存在していることが、アーク灯のデザインの大きな特徴のひとつとして指摘できる。

### 3) 部位の標準化—アーク灯リストの分析を通して

ペーレンスのデザインによるアーク灯には、2つのタイプがある。陽極と陰極の2本の電極棒が直線上に配される間接照明用(【表-5】: G1~G5、GW1~GW2)【図-7】と、頂部のコネクタ部に斜めに挿入される直接照明用(同: S、IF1~IF2、D、F)【図-8】の2タイプである<sup>26)</sup>。

さらに、それぞれのアーク灯について、半球形の頂部と円筒状の胴体部からなる光源部(Lampe)と反射鏡部(Laterne)の2つの部分に分けて考えることができる。

間接照明用のタイプは、計7種類が記録されている。AEGのアーク灯リスト<sup>27)</sup>には、光源部と反射鏡部にそれぞれリスト番号(P. L. Nr. と記されている)が付されている【図-9】。この番号を検討することによって、アーク灯のデザインについての特

徴を読み取ることができる。以下、【表-5】を参照しながら、概略を記したい。

反射鏡部については、G1~G5、GW1~GW2の各型に応じてP. L. Nr. 68200~68230が付され、形態、材質ともにそれぞれが互いに異っている。これは、アーク灯の使用場所、用途上の違いに対応するものである<sup>28)</sup>。

光源部は、総計7種類に対して、3つのタイプが用いられているのみである。G2、G4、G5はそれぞれ反射鏡の形態が異なるが、P. L. Nr. 67200の光源部を共用している。GW1はG4に拡散鏡を装着した型であり、やはりP. L. Nr. 67200を用いている。G1、G3はP. L. Nr. 67216を共用している。

直接照明用のタイプについても、番号等の指示による確認はできないが、間接照明の場合と同様に、光源部分の共用が見られる。Sは、球形のくもりガラスを装着して、半間接照明用に転用することができる。屋外用のIF1、IF2は、反射鏡を取り外し、プリズム状のフラッシュガラスを用いて、室内用に転用できる。IF、Dには、球形ガラスと円筒形ガラスの2種類が用意されている。

このように、アーク灯リストを見てみると、ペーレンスがアーク灯をいくつかの部位に分け、それぞれの部位に標準化された型の導入を行ったことがわかる。そして、それらの組み合わせによって、用途や使用場所に応じてさまざまなバリエーションを生み出せるような方法が考案されたのである<sup>29)</sup>。

この点に関して、批評家アントン・ヤウマン(Anton Jaumann)は、ペーレンスのアーク灯のデザインに直接言及し、その特徴を以下のように記している。

「部分自体が見事なものである。すべての部分の寸法と輪郭は、技術的配慮にもとづいて決定されている。大量生産によって、材料や労働力がまず節約される。すべての装飾や装飾的外観を排除することによって、無駄のない形態が得られる。全体は、以前と比べてより少ない部品数から構成されるようになった。…不必要な部品はひとつも見当たらない。すべての部分は意味と目的を持っている。いくつもの部分がデザインされたため、さまざまな種類の型が使用できる。製造は簡略化された。保管や運搬についても考慮されている。ひとつひとつの部品は簡単に組み立てることが出来るため、製作のための場所や梱包、運搬、不良品の修理費も節約でき



る」<sup>30)</sup>

このように、個々の製品をひとつのオブジェクトとしてそれぞれデザインするのではなく、それらの製品の部位がデザインの対象として認識されていった。製品全体の形態ではなく、製品の部位の形態決定にデザイナーの創造性が発揮されるようになったのである。

2-2-1. 項において、大量生産における個人の創造性の発露が、「基本型の考案者や設計者」によって保証されていくというドロボルスキーの考えに言及した。ペーレンスのデザインが製品の部位の標準型へ帰着していったことは、この「基本型の考案者や設計者」としての役割をまさにペーレンスが担っていったことを示している<sup>31)</sup>。

#### 4) 旧型アーク灯との比較を通して

##### i) 基本的な部位構成の継承

ペーレンスがアーク灯の技術的なメカニズムをデザインの起点としていたことについて、2) 項において述べた。ペーレンスのデザインに見られるこの性格は、AEGの旧型アーク灯とペーレンスによる新型モデルとを比較した場合、より顕著に観察できる。両者は基本的に同一の形態、大きさを持ち、個々の部位構成には全く変化は見られない<sup>32)</sup>。相違は、各部位のプロポーショナルや、細部の装飾的取り扱いに若干見られるだけである【図-10、11】。

たとえば、間接照明用のアーク灯において、電球を取り外すための取っ手に着目して、そこに形態的前進があまり見られないことに対する指摘がなされている。新型モデルでは装飾的な性格は排除され、球形を用いることで形態的な洗練を加えているが、「グリップ形からボタン形への変更は必ずしも進歩を意味しない」<sup>33)</sup>のである【図-10】。ペーレンスはこの点に関して、

「重要なのは、材質に適合し、明確に構成された標準型を創造することである。それは、見たこともないような新しい形態を作り上げることによってではなく、すでに我々のものとなっている現代の良質な趣味の中から、多くの場合引き出すこと

が出来るのである」<sup>34)</sup>

と記している。ペーレンスの目的は、「見たこともないような新しい形態(etwas unerhört Neues in der Formgebung)」を作り上げるのではなく、従来のアーク灯に改変を加え造形的な洗練を行うことによって、生産技術上のメカニズムに適合する「標準型」を導き出すことにあった。「機械生産品の美的原理は、装飾ではなく、基本形態の芸術的洗練(künstlerische Überlegung der Grundform)の中に見い出される」<sup>35)</sup>のである。ペーレンスが、旧型アーク灯とは異なった、全く新しい形態を提案していたわけでは決していないことがわかる。

##### ii) 装飾の取り扱いについて

上述したように、旧型アーク灯と比較した場合、ペーレンスの新型モデルでは装飾的要素が減り、造形的な洗練が加えられている。反射鏡の縁などの各部に施された縞り型は取り除かれ、造形的に全体のプロポーショナルが整えられている。しかしペーレンスは、装飾という問題について、次のように記すのである。

「たとえば電気製品の部品のように、ひとつの製品の中に組み込まれ、全体の中で部分的な役割しか果たさない単純な機器類を製造する場合は、すべての押し付けがましい装飾は排除されるべきである。考え得るのは、不快でも目障りでもない装飾の用い方である。我々の居住環境に直接影響を及ぼすような場合や、高価な材料が使われている製品には、ある程度の使用が許されても良い。このような場合には、簡略化された装飾の使用も当然である。だが、過度の装飾は、機械生産された製品に関しては常に排除されるべきである。というのは、どれも同じような装飾的な形態が、どこへ行っても常に我々の目に入るようになれば、良い趣味の形成が阻まれるようになるからである。装飾的形態と簡素化された機械生産品との差は、人々の目に不愉快に映ることだろう。装飾は常に、個人的なものであってはならない。そして、この要求に相応しいのは、単純で幾何学的な装飾である」<sup>36)</sup>

ここから、装飾に対するペーレンスの独特の認識が観察できる。「過度の(allzu-reich)」装飾は否定されるべきもののだが、「居住環境に直接影響を及ぼす」ような場合には、「簡略化された(sparsam)」装飾が許容される<sup>37)</sup>。また、「個人に帰着」する



ような恣意的な性格の装飾に対しては批判的であるが、「機械生産」を前提とし、「幾何学」と組み合わせられた「単純で幾何学的な装飾(das einfache geometrische Ornament)」は認められている<sup>38)</sup>。

このように、ペーレンスは、「過度の装飾は、機械生産された製品に関しては常に排除されるべき」としながらも、個人の恣意性の排除、幾何学的造形の使用といった限定を設けた上で装飾の使用を認めるという両義的態度を見せるのである。

この「幾何学的な装飾」と呼ばれる造形上の幾何学的な性格は、AEGにおけるペーレンスのプロダクトデザインに共通して見られるものである<sup>39)</sup>。それは、AEG参画以前に、ペーレンスがデュッセルドルフ工芸学校において試みていた造形の方法を継承したものである。それがあらためて、プロダクトデザインの「幾何学的な装飾」として用いられている点は、ペーレンスの造形が、この段階では未だ装飾という意識から未分化であったことを示しているとも考えることができる。

#### 2-2-4. 電気ポットのデザイナー価格リストの分析を通して

前項において、アーク灯のデザインを取り上げ、ペーレンスのデザインにおける方法上の特徴について検討した。本項では引き続き、具体的な作品例としてAEGの電気ポットのデザインを分析しながら考察を進める。そして、大量生産という生産方式がペーレンスのデザインにどのような影響を与えたのかという点について検証する。

電気ポットについてはAEGの価格リストが残されており<sup>40)</sup>、その種別、仕様、価格等を知ることができる【図-12】。また、そのリスト番号は電気ポットの種別の数を示すもので、ドプロボルスキーのいう標準化がどのような形で行われていたのかわかる上で手掛かりになる。このリスト番号を整理した【表-6】を参照しながら、電気ポットのデザインについて概観する。

価格リストの番号は、PL Nr. 3580から3609までの30におよぶ番号が電気ポットに当てられ、ペーレンスのデザインした電気ポットが30種類存在していたことを示している<sup>42)</sup>。番号自体は4桁からなり、たとえば下2桁の番号に着目してみると、3580番台は0.75リットルの容量の電気ポットに対応し、そして3590番台は1.25リットル、3600番台は1.75リットルを示していることがわかる。また同様に、下1桁の数字を見てみると、0から4までの5タイプは円形の平面形をもつ電気ポットに(1、2、4の3タイプは溝状のエンボス加工が施されたもの)、5と6は楕円形、7、8、9の3タイプは八角形のものに当てられている。

さらに、この下1桁の数字は、電気ポットの材質と仕上げの区別に対応し、ニッケルめっきの真鍮、艶消しの真鍮、銅という3つの種類がそれぞれに用意されている。このように、容量、形態、材質の三つのカテゴリーが電気ポットの仕様を決定しており、その組み合わせ方が系統的なリスト番号の付け方に対応していることになる。

また、電気ポットの柄の部分や注ぎ口、ソケットや台座はあらかじめ規格化されている。胴体部分のさまざまな組み合わせや材質の変化に即応できるように考えら

れているのである。

限定された部分の組み合わせによって製品の多様性を作り出していく方法は、ペーレンスが参画する以前のAEGの電気ポットのデザインと比較すると、その特質が一層鮮明なものとなる【図-13、14】。AEGの旧型電気ポットは、個々の形態が異なるだけでなく、柄の形、注ぎ口やふた、台座のひとつひとつがそれぞれ異なっている。したがって、ひとつの電気ポットに対して基本モデルがひとつずつ存在すると考えられ、それはペーレンスの電気ポットとは根本的に異なった製造方式であると見なせる。

このように見ると、ペーレンスは個々の電気ポットをデザインしたのではなく、その部分の基本モデルをデザインしていたということがわかる。そして、電気ポットの最終的な形態はその組み合わせによって半ば自動的に決定されるのである。そして、その選択は電気ポットの使用者である消費者に委ねられていると考えられるのである。

## 2-2-5. 生産プロセスの再編ーペーレンスのプロダクトデザインの特質

AEGの工場における製品の製造過程の様子について、批評家ヴォルフ・ドールン<sup>41)</sup>は、「この大企業において、多くの作業が個人の裁量のもとにいまに置かれていることは驚嘆に値する。分業システムが全体にわたり導入されているが、それがきわめて正確に運用されている」<sup>42)</sup>と記している。個々の製品の組立が、「分業システム(Akkordsystem)」とドールンが呼ぶ組織化されたメカニズムに基づいており、しかも製作者の「個人の裁量」に多くが委ねられる作業であったことがわかる。当時のAEGにおいて採用されていたのは、機械生産とはいうものの、製品の組立段階においては人間の手作業に頼らざるを得ない生産方式であった<sup>43)</sup>。このような製造システムの中に大量生産を導入していくためには、ドブロボルスキーが言うように、まず製品の部位を標準化することによって製造コストの削減と組立作業の簡略化を図り、その結果個々の製品の均一性を確保するという方法が不可欠であったと考えられる。

ペーレンスのプロダクトデザインは、このような製品の生産方式と密接に関連しながら実践に移されていった。それはたんなる造形的提案ではなく、AEGの製品の生産プロセスと、大量生産の導入によるその再編という問題に深く関わっている。ドールンが言うように、ペーレンスは、「アトリエの中に閉じこもっているだけでは何のデザインも生み出すことはできなかった」のである。

つまりペーレンスは、「部位の標準化」という「避けることのできない生産技術上の要求」<sup>44)</sup>を、デザインの問題に置き換えていくことによって、製品の生産メカニズムそのものに芸術家に関わっていくことの可能性を示したのである<sup>45)</sup>。そしてまた、デザインが製品の生産技術に影響を及ぼし、製品の生産プロセス自体の再編を促していった。ドールンが言うように、「外観の形態の改善が、各製品の技術的な質の向上に結実した」のである。

ドールンは、ペーレンスがAEGに登用されたことの意義について、「AEGがペーター・ペーレンスを芸術顧問として招聘したことを耳にしたとき、多くの人が、一体



ベーレンスがAEGで何を為そうとしているのか疑問に思ったにちがいない」とことわりながら、「詳細に検討してみると、芸術家と企業の関係は、外部から想像している以上に緊密で、重要であるかもしれない」と記している。

この点に関連して、ドールンはベーレンスのアーク灯のデザインに言及しながら、「技術者と芸術家の協同」がAEGにおいて実践に移されていたことを指摘する。「技術者がなかば芸術家となり、芸術家がなかば技術者となる」必要があり、AEGがその範例をドイツにおいてはじめて示したと述べる<sup>45)</sup>。これは、2-2-1.項および2-2-2.項で扱った、ドロボルスキーとベーレンスの関係を示唆するものとも考えられる。そして、「我々の関心は、まず第一に、芸術的な観点ではなく工業上の問題にある。ベーレンスは、自分の業績が、このより広い領野においてはじめて意味を持つものであることを、最初に受け入れたのである」と記し、ベーレンスの功績を芸術上の問題としてではなく、生産技術上の問題まで念頭に入れた、より大きな視野から評価する必要を説く。

ベーレンス自身も、この点について、「アーク灯や電気扇風機などの製品にとって重要なのは、工芸品(kunstgewerbliche Erzeugnisse)と呼ばれているものではなく、環境を美しくすることよりもまず実際上の使用に奉仕する有用品(Nutzobjekte)である」<sup>47)</sup>と同様の見解を示している。こうしたベーレンスの認識は、ドールンの言う「工業」という「より広い領野」を見通したものである。ベーレンスが提唱した「工業芸術」という理念も、このように、拡張され、更新されつつあった「芸術」の、より包括的な領域を示すものとして理解することができる<sup>48)</sup>。

ドールンはさらに、ベーレンスのプロダクトデザインをAEGという企業の社会的機能と関連づけて述べる。AEGは、「電気技術を経済生活に翻訳した」のと同様に、「時代を代表する芸術的才能を我々の経済生活に利用した」のである。そしてベーレンスは、巨大な市場と大量生産という技術を有するAEGを通して、みずからデザインした製品が社会のさまざまな階層の人々の手にわたり<sup>49)</sup>、その帰結として「大衆の趣味」の向上がもたらされると考える<sup>50)</sup>。ベーレンスがAEGと連携しつつ、こうした社会的視野を持ち得た背景には、当時の社会が新たな商品経済の段階を迎え、

カール・エルンスト・オストハウスが言うように「工業を芸術と結合させる上での経済的な必要性」<sup>51)</sup>が生じていたことが考えられる<sup>52)</sup>。

このように、ベーレンスのプロダクトデザインは、AEGという企業を通して工業や近代社会の商品経済と直接結び付くことによって、従来の工芸という枠組では括れないより広い意味合いを持ち始めた<sup>53)</sup>。それは、いわゆるアーツ・アンド・クラフツ運動、あるいはユージュントシュティル以降の美術工芸運動とは一線を画するものである。そして、工業や技術上の問題を回収しながら拡張されつつあった「芸術」という概念を、あらためて「工業芸術」という言葉を用いて再定義し、新たなデザインの方法に置き換えて行ったところに、ベーレンスがAEGにおいて試みた作業の意義があると考えられるのである。

以上、AEGにおけるベーレンスのプロダクトデザインについて見てきた。

ドロヴォルスキーのいう大量生産は、今日われわれが思い浮かべる大量生産のイメージとは若干異なったものである。たとえば、テーラーシステムと呼ばれるような、生産ラインを核とした流れ作業による生産方式はまだ確立されていない。この意味で、それはあくまでも過渡期的な段階における大量生産の方式を示すものであるといえる【図-15】。しかしすでに、製品の均一性の確保、製造過程からの製作者の恣意性の排除、部位の標準化といった、大量生産の基本的な条件は明確に認識され、実現に移されていた。そして、ベーレンスの芸術顧問就任時におけるデザインの方法についての認識を検討してみると、ドロボルスキーのこのような機械生産あるいは大量生産による生産メカニズムが、デザインの前提として明確に意識されていたことがわかる。

次に、このように大量生産の導入という形で再編されつつあった製品の生産メカニズム上の問題が、ベーレンスの手掛けたプロダクトデザインのどのような部分に具体的な特徴としてあらわれているのかを、アーク灯のデザインを取り上げ検証した。

まず、ベーレンスのデザインが、アーク灯の技術的な内部メカニズムをその造形の出発点にしていることを指摘した。そして、AEGの価格リストに見られるリスト



番号に着目すると、デザインが製品の部位に帰着して考えられるようになったことがわかった。ひとつの製品全体の形態ではなく、製品の部位の形態決定を通じて、ペーレンスは造形作業に関わっていったのである。さらに、ペーレンスの考案した新型モデルとAEGの旧型モデルを比較すると、両者がほぼ同一の構成をもち、そこには必ずしも大きな形態的革新があったとは認められないことが観察された。つまりペーレンスは、アーク灯の新しい形態を創造したわけでは決していないのである。

このように、ペーレンスは、たんなる形態の創造者としてではなく、生産技術上の問題に技術者との協同を通して介入していき、それを新たなデザインの方法に結び付けていった。製品の各部位に機械生産に適合するような標準型を導入することによって、製品の生産メカニズム自体の再編を試みていったと考えることができる。こうした、従来の芸術家の範疇を越えたペーレンスの試みが、デザインの方法そのものの変革に結実したのである。

近代建築の展開を考えていく上で、建築家の果す役割は、近代工業社会を背景に、近代技術の問題と深く関わり合いながら変容していく。この点は、たとえばのちにバウハウスに継承されていくような、ドイツ近代建築の中心的なテーマのひとつである。こうした視野に立ってペーレンスのプロダクトデザインを振り返った場合、第一次大戦前の1907年という早い時期に、AEGという企業の芸術顧問という立場を生かしながら、ペーレンスが製品の生産メカニズムに関わるアプローチを見せていた点に、以降の近代デザインの展開に連なる重要性があると考えられるのである。

## 2-2. 節の注

- 1) たとえば、ゲルト・ゼレ:『デザインのイデオロギーとユートピア』、阿部公正訳、晶文社、p. 76、1980
- 2) 個々の製品のデザインについては、アーク灯について、小幡一:『世紀末のドイツ建築』、井上書院、pp. 249-251、1987 で概説が行われている。また、電気ポットに関して、たとえば、柏木博:『非=合理的な夢-バウハウス=近代のプロジェクト』、『ユリイカ』、24巻11号、pp. 94-112、1992. 11 において紹介されている。いずれも、概説的あるいは断片的な記述であり、ペーレンスのプロダクトデザインの特徴について包括的に取り扱ったものではない。
- 3) ドイツの電気工業の勃興とAEGの創設(1887年)をめぐる問題については、Pinner, F.: Emil Rathenau und das elektrische Zeitalter, Arno Press, 1977 に詳しい。
- 4) ペーレンスのAEGにおけるデザイン活動は、Buddensieg, T. et al.: Industriekultur-Peter Behrens und die AEG 1907-1914, Gebr. Mann, 1979 に豊富な図版と共にまとめられており、本論も本書に多くを負っている。
- 5) ドプロボルスキーの経歴は、AEG Aktiengesellschaft(ed.): 100 Jahre Drehstrom-Fernübertragung, Informationen aus der Geschichte 4/91, AEG Firmen-archiv, p. 5-6, 1991 また、Pohl, M.: Emil Rathenau und die AEG, v. Hase&Koehler, p. 90, 1988. に詳しい。略歴は、1862年セントペテルスブルク生まれ、1883年ダルムシュタット工科大学入学、1887年AEGに登用され、1889年の三相交流電流の開発に功績を為した。1911年よりAEG取締役副理事。
- 6) Buddensieg, T. et al.: op. cit., p. 39.
- 7) v. Dolivo-Dobrowolsky, M.: "Die moderne Massenfabrikation in der Apparate-Fabrik der AEG", AEG-Zeitung, Vol. 14, No. 8, pp. 1-4, 1912. 2 1912年1月17日AEG 本社の会議室において行われた講演の記録。本節におけるドプロボルスキーの言説の引用は、すべてこの講演記録からのもの。なお、講演概要が、Vossische Zeitung, 1912. 1. 18., Morgen-Ausgabe で紹介されている。
- 8) Behrens, P.: "Kunst in der Technik", Berliner Tageblatt, Vol. 36, No. 438, 1907. 8. 29, Abendausgabe, 1907
- 9) Berliner Tageblatt, Vol. 36, No. 378, 1907. 7. 28
- 10) たとえば、「1905年のアーク灯のカバーは、1880年代の様式そのままの形をしていた。」という指摘が見られる。AEG(ed.): 50 Jahre AEG, Berlin, p. 343, 1956<sup>2</sup>(1933)
- 11) 規格化、定型化などと訳される Typisierung, あるいはドプロボルスキーが用いる標準化 Normalisierungという用語をペーレンスは使用していない。しかし、この段階



で製品の型 Typへの認識は明確になっていたことがわかる。第3章：注

- 12) アーク灯のデザインの分析は、Buddensieg, T. und Rogge, H. : "Formgestaltung für die Industrie-Peter Behrens und die Bogenlampen der AEG", in: Bott, G. (ed.), Von Morris zum Bauhaus-eine Kunst gegründet auf Einfachheit, Peters, pp. 117-142, 1977 を主に参照した。
- 13) ペーレンスが携わったAEGのプロダクトデザインの中で、価格リストが残されているのは、アーク灯と電気ポットの2種類である(Buddensieg, T. et al.: op. cit., pp. D132-D194, 1979)。アーク灯は造形と技術的な内部メカニズムとの照応が比較的明確に行われている。これらの点を勘案して、分析の対象にアーク灯を選んだ。
- 14) Hoeber, F. : Peter Behrens, München, p. 221, 1913
- 15) 同年8月号の『ヴェルククンスト』誌が同様の内容の報告を掲載している。「アーク灯およびあらゆる付属品」のデザインの委託とある。Werkkunst, Vol. 2, No. 22, p. 351
- 16) Behrens, P. : "Zur Ästhetik des Fabrikbaus", Gewerbeblatt, Vol. 108, No. 7/9, pp. 125-130, 1929, 7/9
- 17) Bott, G. : op. cit., p. 120
- 18) AEGの出資する電力会社BEWの機関紙、Mitteilungen der Berliner Elektrizitäts-Werkeの1906年巻の装丁、ならびに同紙の表紙デザインを1907年第3巻1号より担当。
- 19) ペーレンスのAEG就任の経緯については、2-1. 節において詳細に検証した。
- 20) アーク灯のメカニズムについては、Monasch, B. und Bloch, L., "Die gegenwärtigen elektrischen Lichtquellen", AEG-Zeitung, Vol. 10, No. 8, Beilage, 1908, 2 ders. : "Fortschritte der Bogenlampentechnik", Elektrotechnische Zeitschrift, Vol. 15/16, pp. 1-17, 1909
- 21) 反射鏡の拡散機能について、Anon. : "Diffuser für indirekte Beleuchtung", AEG-Zeitung, Vol. 9, No. 1, XIII, 209, 1906, 6 に技術的な解説がなされている。
- 22) Anon. : "Neue Bogenlampen-Ausstattung nach Entwürfen von Professor Peter Behrens", AEG-Zeitung, Vol. 9, XIII, 320, 1908, 5
- 23) Fürst, A. : "Blech, Beton und Kunst", Berliner Tageblatt, Abendausgabe, 1910, 2, 17 これは、ders. : Die Wunder um uns, Vita, pp. 186-198, 1911 に再録されている。
- 24) Behrens, P. : "Prof. Peter Behrens über Aethetik in der Industrie", AEG-Zeitung, Vol. 11, No. 12, p. 5 この部分につづいてペーレンスは、「このため、通常のアーク灯や扇風機には、全体は暗緑色に、緑の部分やリベットには艶出しの明るい色の真鍮を用いた」と、アーク灯の彩色が、やはり内部のメカニズムに対応して行われたことを記している。
- 25) Pudor, H. : "Die Schönheit der Bogenlampe", Berliner Architekturwelt, Vol.

13, p. 296, 1911

- 26) 高輝度アーク灯について、Anon. : "A. E. G. Intensive-Flammenbogenlampen in künstlerischer Ausstattung nach Entwurf von Professor Peter Behrens", AEG-Zeitung, Vol. 8, XIII, 389, 1908, 2 で概説されている。
- 27) AEG-Bogenlampenliste Nr. 7, pp. 4-18, 1909, in: Buddensieg, T. et al.: op. cit., pp. D140-D151.
- 28) アーク灯使用の様子とその照明効果について、Bloch, L. : Indirekte elektrische Beleuchtung, AEG-Zeitung, Vol. 12, No. 9, 1910, 3 で紹介されている。
- 29) 表1を見ると、間接、半間接照明用のアーク灯はおもに室内使用を前提とし、さらに、それぞれのタイプに応じて適した使用条件が規定されているのがわかる。直接照明用も同様である。このように、さまざまな用途や使用場所があらかじめ想定されているのである。
- 30) Jaumann, A. : "Neues von Peter Behrens", Deutsche Kunst und Dekoration, Vol. 12, No. 6, p. 353, 1903, 3
- 31) 部位の標準化という点は、ペーレンスの電気ポットについても観察できる。2-2-4. 項において、やはり価格リストに着目し、リスト番号の系統性が電気ポットの部位の標準化に対応するものであることを検証した。参照されたい。この点は、たとえば、ジョン・ヘスケット：『インダストリアル・デザインの歴史』、榮久庵祥二他訳、晶文社、pp. 92-94, 1985 において同様な指摘が行われている。
- 32) 旧型の間接照明用アーク灯については、Anonym. : "Bogenlampen für indirekte Beleuchtung", AEG-Zeitung, Vol. 7, No. 11, XIII, 149, 1905, 1 に詳しい。
- 33) Pudor, H. : op. cit., p. 298
- 34) Behrens, P. : "Kunst und Technik", Elektrotechnische Zeitschrift, Vol. 31, No. 22, p. 554, 1910, 6, 2 これはペーレンスの主要論文のひとつで、ペーレンスの技術に対する考え方を知る上で重要である。いくつかの雑誌に掲載されているので、以下記す。Der Industriebau, Vol. 1, No. 8, pp. 176-180, 1910, 8, 15, および同, No. 9, pp. 81-85, 1910, 9, 15, Deutsche Wirtschaftler-Zeitung, Vol. 6, No. 20, pp. 919-932, 1910, 10, 15 では多少の補訂が見られる。なお、Innendekoration, Vol. 32, No. 7, p. 294, 1911, 7, は抄録である。異なった標題が付けられているが、"Die Zusammenhänge zwischen Kunst und Technik", Kunstwart und Kulturwart, Vol. 27, No. 16, pp. 216-223, 1914, は、ほぼ同じ内容で一部加筆されている。さらに、この論文を取り込んで単行書が刊行されている。Behrens, P. : Über die Beziehungen der künstlerischen und technischen Problem, Ernst Siegfried Mittler und Sohn, 1917.
- 35) Behrens, P. : "Reform der künstlerischen Erziehung", in: Bott, G., op. cit.,



- 36) Behrens, P.: op.cit., 1910. 6. 2. pp. 554-555. 装飾に対するこうしたペーレンスの認識は、たとえば、Behrens, P.: op.cit., AEG-Zeitung, Vol. 11, p. 6 などにも見られる。その中では、「幾何学的装飾と呼ばれるもの(das sogenannte geometrische Ornament)」と表現されている。
- 37) ペーレンスの新型モデルが生産されても、Luxusmodellと呼ばれる、装飾を多用した旧型モデルは引き続き販売されていた。Bott, G.: op.cit., p. 122 参照。
- 38) Widmer, K.: "Handwerk und Maschinenarbeit", Kunstgewerbeblatt, Vol. 20, N. F., pp. 49-51, 1909. の中では、機械生産に適した装飾の考え方を「抽象的装飾(gegenstandslose Ornament)」と規定している。この論文はペーレンスを直接論じたものではないが、ペーレンスによるアーク灯や電気扇風機の図版を多数引用し、論及の内容にペーレンスとの関連性が十分に認められる。
- 39) ペーレンスの造形の幾何学的性格については、Asche, K.: "Geometrie und Schinkel-Volute im Werk von Peter Behrens", in: Pfeifer, H.-G., Peter Behrens - Wer aber will sagen, was Schönheit sei?, Beton, pp. 70-81, 1990
- 40) Buddensieg, T. et al.: op.cit., pp. D191-D193, 1979
- 41) ヴォルフ・ドールン(1874-1914)は、フリードリヒ・ナウマン(Friedrich Naumann 1860-1919)と近い関係にあり、1907年から1910年までドイツ工作連盟の初代書記長を務めた。AEGにおけるペーレンスの活動の重要性を、当初よりドイツ工作連盟との関連において指摘していた一人である。この観点からの論文に、Dohrn, W.: "Die Turbinenhalle der AEG in Berlin", Der Industriebau, Vol. 1, No. 6, p. 132ff., 1910. 6. 15 がある。
- 42) Dohrn, W.: "Das Vorbild der AEG", März, Vol. 3, No. 17, pp. 361-372, 1909 本節のドールンの引用は、この論文より。
- 43) AEGの工場内部における労働形態については、その作業風景を記録した写真とともに、以下に紹介されている。Rogge, H.: Fabrikwelt um die Jahrhundertwende am Beispiel der AEG Maschinenfabrik in Berlin-Wedding, DuMont, pp. 103ff., 1983. とくに p. 125の図版 pl. 150からは、白熱灯の製作の様子を窺い知ることができる。
- 44) Franz, W.: "Peter Behrens als Ingenieur-Architekt", Die Kunst, Vol. 20, No. 36, p. 149, 1917
- 45) Buddensieg, T.: "Von der Industriemythologie zur >Kunst in der Produktion<, Peter Behrens und die AEG", in: Lampugnani, V. M., Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 1950, Reform und Tradition, Hatje, pp. 69-77, 1992 に同様な観点からの指摘がある。
- 46) カール・シェフラーは、ペーレンスのアーク灯について、「自由に創作する芸術家の作

品よりは慎ましく、美的な訓練を受けた技術者による構成よりは饒舌である」と記している。Scheffler, K.: "Kunst und Industrie", Kunst und Künstler, Vol. 6, pp. 430-434, 1908

- 47) Behrens, P.: op.cit., AEG-zeitung, Vol. 11, p. 5
- 48) Czech, F.: "Wir und Architekten", Der Industriebau, Vol. 2, No. 6, pp. 139-141, 1911 では「即物的芸術(Sachkunst)」という用語が用いられている。ペーレンスのアーク灯の図版が参照されており、論述に関連性が認められる。
- 49) AEGの電気製品が各家庭で使用されている様子が、Bloch, L.: "Die Elektrizität im Wohnhause I, II", AEG-Zeitung, Vol. 12, No. 2, pp. 1-3, 1909. 8 および、同, No. 3, pp. 1-4, 1909. 9 に描かれている。
- 50) Campbell, J.: The German Werkbund, Princeton Univ., p. 28, 1978 では、ペーレンスがAEGを通して、「一般大衆(general public)」と接点を持ち始めた点を評価する。
- 51) Osthaus, K. E.: "Peter Behrens", Kunst und Künstler, Vol. 6, No. 1, p. 123, 1907. 10
- 52) さらにペーレンスは、AEGの役割について、質の高い工業製品の海外市場への輸出、そしてドイツ国家の経済的基盤を担うといった観点から論じている。Behrens, P.: op.cit., AEG-Zeitung, Vol. 11, p. 7
- 53) この箇所では論じた内容は、たとえば、ドイツ工作連盟設立の理念と酷似するものである。ペーレンスあるいはAEGと工作連盟との理念上の共通性については、Kalkschmidt, E.: "Peter Behrens und die AEG", Die Grenzboten, Vol. 69, No. 27, pp. 24-30, 1910. 7. 6 および、同: "Kunst und Industrie", März, Vol. 4, No. 3, pp. 140-147, 1910 を参照されたい。また、アーク灯の宣伝用ポスターが、ドイツ工作連盟年鑑に掲載され、その技術的信頼性や低廉な価格が強調されている。DWB(ed.): Der Verkehr. Jahrbuch des Deutschen Werkbundes 1914, Eugen Diederichs, Abb., 1914