Osaka University Knowledge Archive

Title	リヒャルト・リーマーシュミットの家具デザイン ：《機械家具プログラム》の考案意図と造形的意義
Author(s)	三木, 敬介
Citation	デザイン理論. 2010, 55, p. 5-19
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/53405
rights	
Note	

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

Osaka University

リヒャルト・リーマーシュミットの家具デザイン
――《機械家具プログラム》の考案意図と造形的意義 ――

三　木　敬　介
京都工芸繊維大学大学院

キーワード
リヒャルト・リーマーシュミット，規格化
ユーゲントシュティール，形態学，一元論
Richard Riemerschmid, Standardization
Jugendstil, Morphology, Monisms

はじめに
１．《機械家具プログラム》の概要
２．画家としてのリーマーシュミット
３．リーマーシュミットの家具
４．ドイツ独自の工芸様式創出と民衆芸術
５．19世紀の生命科学と自然観 ―― モニスムスと原型 ――
おわりに

はじめに

リヒャルト・リーマーシュミット（1868–1957）が1906年に発表した《機械家具プログラム Maschienenmöbel-Programm》（図１）は，機械を用い作製することを意図して考案された，芸術家による最初の家具デザインである。このプログラムは，1914年のドイツ工作連盟年次総会における規格化論争の際に，規格化推進派であったK. E. オストハウスによって，規格化の具体的先例として挙げられたこともあり[1]，N. ペヴスナーやF. J. シュワルツらデザイン史家の間では，近代デザイン史上重要な転換点と見なされ，その生産効率の高さや価格といった経済的側面のみが評価されてきた[2]。そして，リーマーシュミット自身についても，当時からユーゲントシュティールの作家の中では合理主義的・機能主義的傾向が比較的強い作家と見なされていたものの，今日ではこのプログラムの考案者であることが殊更強調され，機械工業的家具デザインの先駆者としての評価が定着している。

しかしながら，リーマーシュミットはその芸術家人生を画家として出発し，初期の工芸デザインでは，ユーゲントシュティール特有の動植物の形態をモティーフとする，曲線を多用した装飾を施した作品を多く手がけている。それらと比較すると，《機械家具プログラム》のデザインは，それ以前の作品に見られる造形関心を断念し，経済的効率のみを重視して考案されたかのような印象を受ける。だが，彼自身は規格化論争の際に，「規格化は得ようと努力して到

達できるものではなく，最終的に結果として生じるものであり，意識的，計画的に到達できるものではないし，また，そうしてはならないのである[3]」と発言し，自らの作品が規格化の先例として挙げられたにも関わらず，規格化推進派の提案に対して，慎重な態度を示している。その発言通りならば，このプログラムも生産効率化のための規格化を目的として考案したわけではないことになる。

リーマーシュミットに関する研究は，充分になされていないのが現状であり[4]，特に初期の活動に関しては，彼が自らのデザインに関する理念について著述を遺していないことが研究を困難なものにしている。そこで本稿では，リーマーシュミットが《機械家具プログラム》考案に至るまでの活動について，現存する資料や雑誌記事等での評価を検討することで，その考案意図と造形関心を探るとともに，当時の応用美術における生命科学の影響という観点から，造形の面でユーゲントシュティールからの連続性を持ったものとして評価しうる可能性を示す一試論としたい。

１．《機械家具プログラム》の概要

《機械家具プログラム》は，1906年にドレスデンで開催された第三回ドイツ美術工芸展において発表された[5]。このプログラムは，当時の一般的住居に必要な家具調度一式を展示したもので，購入者の所得に合わせて価格別にⅠ．570マルク，Ⅱ．1195マルク，Ⅲ．2600マルクの三つのプランで提案された。それぞれのプランには，素材や仕様の違いはあるものの，個々の家具は少ない部品によって構成され，直線的で表面的装飾の無い簡素なフォルムを備えている。例えば，椅子（図２）は，直線的に切断された最小限の部品によって構成され，接合部には剥き出しの金具が使用されており，キャビネット（図３）は立法体を重ねた構成で，表面に装飾は施されておらず単純なフォルムである。

このプログラムの革新性は二点挙げられる。その一つは，あらゆる社会階層に向けて三段階の価格帯別に提案されているという点である。それまでの美術工芸展に展示された作品は比較的高価で，ブルジョア階級以上を対象にした一品制作の手工芸品であり，あらゆる社会階層に向けられた家具調度が展示されたのは，これが初めてであった[6]。

もう一点は，機械による制作工程に適合するようにデザインされたことにある。それまで木材加工は，鋸による職人の手作業であったのに対し，これらの家具ではフライス盤の使用により，生産の効率化と労働の軽減を図ることが試みられた。同年の雑誌『ドイツの芸術と装飾』の無記名記事では，「鋸によって原型が作り上げられ，フライス盤によってその断面は形作られ，角を削られ，それにより個々の平面の繋がりと豊かな生命を獲得する。……そして材料の良質さ，組み立て，構成，プロポーション，線の運びの全てがこれらの家具に効果を及ぼして

いる。それゆえその第一印象は，静謐な真面目さである。明確な配列，高潔な単純さは何より目を引くものであった。……様式の簡素さと合目的性ゆえに，このプログラムは手仕事の大変な労力を伴った製品よりもずっと安価である[7]」と，機械使用の革新性と価格の安さに注目しつつ，簡素な様式や，構成の明瞭さという点を好意的に評価している。しかしその一方で，同記事では，戸棚の扉部分の細かい処理が機械では不可能であり，正確な幅で作ることをはじめから断念して，扉の上下に多少の余裕を持って制作されたため，戸棚に見苦しい隙間が生じていることを例に挙げ，その仕上げの粗さを指摘している[8]。これは当時における機械生産の未熟さと，その限界を示すものであろう。

このプログラムにおける機械とは，あくまでも職人の手仕事の延長上にある単純な工作機械の使用であり，職人の作業負担軽減と効率化，それによる低価格化を目指してはいるが，一つの家具について一人の職人が担当するという伝統的な作業工程を依然採用していた。つまり，部品を複数の製品への使用を可能にする寸法の統一や，作業工程のライン化等の，今日的な大量生産のための生産方式に不可欠な要素は備えておらず，それゆえ厳密な意味での「規格化」ではなかった。このような問題を残していたものの，あらゆる社会階層に向けて価格別に提案されたこと，機械を用いて効率的に生産され，分解し遠隔地へ発送ができるという点で革新的であった。また，剥き出しの金具や継ぎ目を残した構成は，工業化時代の新しい美意識を刺激するものだったであろう。

しかし，リーマーシュミットがこのプログラムのように，無装飾で直線的なデザインを常に志向していたかといえば，そうではない。彼はこの美術工芸展において，このプログラム以外にも17以上の家具調度品類，建築装飾を手がけている。その中の一つ，この展覧会のメイン会場であったホールの装飾（図４）は，入り口の扉の上にドレスデン工房のシンボルマークである鳥を図案化した大型のエンブレムを配置し，そのモティーフがホールの壁の周りを一周しているというものである。ドレスデン工房は1898年にK. シュミットによって安価で良質な家具を生産することを目的に設立され，当初は二人の職人を使って出発したが，後に芸術家の設計による家具の生産を手がけるようになった。この展覧会は，リーマーシュミットとドレスデン工房との初の本格的な協働の場であり，《機会家具プログラム》もドレスデン工房によって制作された。

もちろん《機械家具プログラム》は，当時の社会的要請に応えるために制作されたであろうし，実験的性格が強いことも否定できない。しかし，リーマーシュミットの中に装飾に対する意欲が存在していることからも，このプログラムのみが完全に自身の造形関心を無関係に考案されたと断ずるのは早急であろう。では，彼の造形関心とはいかなるものであったのか，次章からプログラム考案以前の彼の芸術活動を概観しつつ，確認していく。

２．画家としてのリーマーシュミット

リーマーシュミットはミュンヘンの美術アカデミーで学んだ後，画家として活動する。最初期の作品の題材は自然の風景が主であり，特に注目される画家ではなかった。それが1890年代半ばに創刊された，総合芸術誌『パン』や『ユーゲント』への作品提供を転機として注目されるようになる。両誌は，当時のアカデミーによる美術界の支配や，歴史主義的芸術への偏愛によって低迷した芸術状況を打破するために，新しい芸術を人々に広く紹介する役割を担った。これらの雑誌が牽引した芸術運動がいわゆるユーゲントシュティールであり，自然への回帰やユートピア的思想をその根幹に持っていた。

《エデンの園》は，この運動の新しい方向を決定づける綱領として見なされる作品である。リーマーシュミットは長期に渡ってこの主題を描いたが，その描き方は徐々に変化していく。1896年のスケッチ（図５）では，アダムとエヴァ，動物達が前景に配置され，画面中央左には小さく光輪で囲まれた生命の樹が描かれている。しかし，1897年の習作（図６）では，アダムとエヴァは額縁へと姿を移し，動物は姿を消す。スケッチでは小さかった生命の樹が画面中央に大きく配置され，激しいタッチと強烈な色彩で描かれた。さらに1900年の第２ヴァージョン（図７）では，アダムとエヴァは額縁からも姿を消し，額縁には両脇にユーゲントシュティールに典型的な成長する植物をモティーフとした装飾と，アーチ型の画面上部には，光のような放射線の装飾が施されている。構図はほとんど変更されていないが，色彩は抑えられ，生命の樹の光輪もより控えめな細い線で描かれており，創世記を題材としながら，まるで風景画のようである。ネルディンガーは，象徴的な要素を排除し風景画のように描かれたこの作品が，人類の起源・帰るべき場所である自然を描くことで「生の改革のパトス」を表現していると指摘し，リーマーシュミットの自然崇拝と自然自体の神話化の傾向が示された，綱領的性格を持つ作品として位置づけている[9]。

同様の傾向は1897年の《たなびく幻影》にも見られる。この絵画は，当時の象徴主義の画家が好んで主題とした，ドイツの伝説「魔女の安息日」や「ワルプルギウスの夜」を描いているが，習作（図８）では多くの人体，それも角の生えた悪魔であることが明瞭なのに対し，完成作（図９）では，たなびく雲の中に二つの人体が溶け込んで風景と一体化している。伝説的主題をそのまま描くのではなく，人体を自然の情景の中に溶解させることで，象徴的要素を排除する表現は《エデンの園》にも共通する自然の神話化を反映している。リーマーシュミットは画家として，世紀転換期の芸術運動を先導する立場にあったが，1901年からは工芸と建築に専念し，約40年後国家社会主義の下注文が来なくなると，再び絵画制作にとりかかる。その際に彼が描いたのは，素朴で写実的な風景画であった。

以上のように，最初期と晩年は直接的な風景画として，1890年代半ばから1900年の絵画は，

宗教的・伝説的主題を扱いながら，その主題を明確に示す象徴的要素を画面から排除，または溶解させることで，まるで現実の世界を切り取った風景画であるかのように描いている。そこには，彼の絵画における一貫した造形関心として，自然への憧憬が確認できる。折しもドイツでは，イギリスの影響を受けて田園都市運動が高まり，1902年に設立されたドイツ田園都市共同体に，リーマーシュミットは理事として参加している。また，《機械家具プログラム》発表と同年の1906年には，ドイツ最初の田園都市であるヘレラウ建設に参加し，全体プラン作成はリーマーシュミットが行っている。これは，リーマーシュミットの画家としての自然への関心が，社会や生活と結びつき，以後自身の芸術家人生においても引き継がれていったことを示すものであろう。

３．リーマーシュミットの家具

リーマーシュミットの工芸デザイナーとしての出発は，1895年に自邸のためにデザインした食器棚（図10）と引き出し式の机（図11）である。素材はマツ材で，植物の弦や葉を模した金具と彫刻が施されている。1897年の『芸術と手工芸』誌においてL. グメリンは「構成の明快な単純さは，安価な材質への関心と密接に結びついている。そのものがいかなる素材でできているか全く疑念を挟む余地は無いのと同様，その構造は完全に明確なものとされている[10]」と，その素材・構造の明瞭さ，単純さを評価しているが，鞭のようにしなる植物を図案化した装飾は，ユーゲントシュティールの造形の特徴を示している。

同様の特徴を示すものとして，1897年の食器棚（図12）がある。家具材として最も安い部類であるイチイ材が用いられ，構成は自邸のための家具と類似しているが，表面には彫刻は施されておらず，下部の扉を支える蝶番の部分と，そこから伸びる植物の茎を模した鉄製の金具，上部では左右の弓形の開口部と，その前面の骨を思わせる円柱部分の彫刻が装飾的要素となっている。グメリンが上述の記事中で，「隠されていないその扉の接合部は，上部の蝶番に両翼の扉が吊り下げられているという構成原理を見事に明示している[11]」と指摘しているように，金具は植物の弦を模してはいるものの，扉の下部まで延びた一番下の弦が扉全体を支えている。この金具は装飾であると同時に，扉を支える機能も果たしており，ユーゲントシュティールが後々まで取り組むこととなる，装飾と機能の一致の問題に対する解決策として見ることができる。

また，この時期のリーマーシュミットの家具には，ゴシック様式の家具の影響が見られる。実際，彼はバイエルン国立美術館で，主要なゴシックの家具について入念な研究・スケッチを行っており，ヒンメルヘーバーはゴシック様式家具の特徴である，簡素なフォルムと平面的な装飾，全体を覆うような鉄製金具の装飾という点で，後期ゴシックの聖歌隊席を例に挙げ，

リーマーシュミットの家具との類似を指摘している[12]。

さらに，もう一つの要素としてイギリス工芸の影響がある。ドイツの工芸運動は，イギリスのアーツ・アンド・クラフツ運動を手本として始まっており，1914年の規格化論争の際に規格化推進を提唱した行政建築官 H. ムテジウスらにより，イギリスの建築工芸の先進性が紹介された。イギリスの工芸で特にムテジウスが注目したのは，C. F. A. ヴォイズィーのトースト立てや卓上薬味入れであったようだ[13]。彼はヴォイズィーらの作品の持つ，部分的な装飾のない明快な全体の構成と，それによる高い合目的性にイギリス工芸の優位性を見出し，その造形原理を「即物性 Sachlichkeit[14]」という言葉で表現した。J. ルクスがリーマーシュミットを新しい工芸運動において「単純さと構成的論理への志向を表現した最初の」芸術家であると評価しているように[15]，このイギリス工芸に見られる造形原理はリーマーシュミットの最初期の家具にもよく当てはまり，それゆえムテジウスも彼を，ドイツの芸運動において最も早く成果を挙げた先導者として見なしている[16]。また，G. フクスは『ドイツの芸術と装飾』誌に寄稿した1898年の批評の中で，リーマーシュミットを「彼は安い価格と良い趣味で，大衆のために質素で実用的な家具を志向していた。それはまるでイギリス風である[17]」と評した。リーマーシュミット自身もイギリスの工芸分野で指導的役割を果たしていた雑誌『ザ・ステュディオ』を講読しており，工芸分野へ転向にも，イギリスの工芸運動に感化されたことが大きな要因となっている。

しかし，1898年の家具には別の特徴が顕れる。肘掛椅子（図13）では，細部の装飾や直線的フォルムは影を潜め，非常に有機的かつ力動的な曲線を多用した構成になっている。荷重のかかる連結部では木材を厚くし，背もたれから繋がる肘掛の丸みは，座った時に肘を掛ける形に呼応している。この椅子では構造や機能の明示が，使用者の身体に適応するような有機的曲線を用いた構成で試みられている。また，1899年の第三回ドイツ美術展覧会で展示された音楽室のための椅子（図14）では，音楽家が手を自由に動かせるよう肘掛を断念し，代わりに必要な強度を得るために，背もたれから前足に伸びた補強材で座面が固定されている。表面的装飾は施されておらず，前年の肘掛椅子よりも部品の少ない明瞭な構成になっているものの，滑らかな継ぎ目の処理や曲線が，動物の骨格か植物の枝を思わせる。音楽室の内装（図15）もリーマーシュミットの手によるもので，天井の照明器具も植物の弦を想起させ，それに呼応するように，壁面上部にも植物の弦を図案化した装飾が施されている。この音楽室について，シュテルンバーガーは「その机の傍では骨格と視覚の記憶を生じさせるように，この場では肘や膝の関節について考えざるをえない[18]」と述べ，その解剖学的な造形原理を指摘している。つまりここでは，家具の表面に装飾を彫刻・附加するのではなく，家具を構成する線自体に力動的曲線を用いることで，その構造自体が機能を果たすと同時に，装飾的要素にもなっている

のである。

このような造形はリーマーシュミットにより独自の発展を遂げてはいるものの，彼自身の中から生まれたものではない。彼の有機的造形に多大な影響を与えたのがベルギー人芸術家で，規格化論争の際に反対派の中心となったH. ヴァン・デ・ヴェルデであった。ヴァン・デ・ヴェルデによる椅子（図16）の座面の前部分から背もたれへと弓形に繋がるラインは，リーマーシュミットの音楽室のための椅子の手本となったことがヒンメルヘーバーによって指摘されている[19]。ヴァン・デ・ヴェルデ自身も，雑誌 *ID* にリーマーシュミットを賞賛する記事を寄稿し[20]，互いを同士として見なしていた。

リーマーシュミットのデザイン活動には，初期に見られるようなゴシック及びイギリスの影響と，その後の，ヴァン・デ・ヴェルデを先駆者とする，有機性の表現に動植物を具体的モティーフとした表面的装飾を附加するのではなく，家具を構成する線自体に有機的な曲線を用いることで機能と装飾的要素を両立させる新しい手法の使用という，二つの側面が確認できる。

４．ドイツ独自の工芸様式創出と民衆芸術

ドイツでは他国の工芸要素を摂取しつつも，独自の工芸様式の創出へと向かい，1900年頃からドイツ人芸術家の作品を「ドイツ的」であるという評価をすることで他国の工芸に対する優位性を強調し始める。その際にドイツ的な要素として「誠実さ」と「簡素さ」が強調されるのだが，これはイギリス家具のフォルムの中にも見出せるものである。しかし，イギリスの家具が手仕事により制作され，高価な素材を使用していることに対し，ムテジウスは「いくぶん遅れた段階にとどまっている[21]」と批判し，ドイツでは手仕事に拘らず生産に機械を用いることと，安価な素材を使用することを提唱した。つまり，ドイツ工芸における「誠実さ」と「簡素さ」は単に物品のフォルムの問題ではなく，制作法や素材を考慮し，一般民衆が購入可能な商品を生み出すという理念の問題であり，その理念の遂行の結果が無駄な装飾を排した合目的なフォルムへと繋がっていくと考えたのである。

最初にドイツ的な芸術家として評価されたのがP. ベーレンスであった。1899年のミュンヘン水晶宮での美術展覧会にはベーレンスによる家具，テキスタイル，陶器，ガラス製品など室内調度一式が展示されたが，それらは「ドイツ以外ではどこ国にもありえないものである[22]」と評された。また，1900年のパリ万国博覧会に出展されたB. パンコックとB. パウルによる室内装飾は「真にドイツ的なくつろいだ雰囲気を放っている[23]」と評価されている。

そしてリーマーシュミットの作品に対しても同様の評価がなされるようになった。ムテジウスは1904年の『芸術』誌の記事で，リーマーシュミットの作品に対し，「彼の作品の自然な謙虚さ，簡素さと独創性。ここに広く有効な中産階級の芸術が生み出された。ここにあるのは民

衆芸術である。それは質素でドイツ的であり，その名に相応しい[24]」との賛辞を送っている。また1906年には，バイエルン産業博物館司書兼事務官であったP. J. レーが，リーマーシュミットの芸術が「ドイツ的精神に深く根差している[25]」と記している。

このようなドイツ人芸術家の作品に対する，「ドイツ的」であるという評価は，工業化に出遅れたドイツが工芸分野において機械生産を促進し，海外に対する貿易力強化を図るために独自性をアピールすると同時に，国内における国民経済の発展という目標にも向かった。ムテジウスがリーマーシュミットの作品への評価で記した「民衆芸術 Volkskunst」は，その方向性を強く反映したものであった。世紀末の新しい学問としての民俗学の確立や，それにより農民の家の家具に関する書物が多く出版されたことを背景にして，民衆芸術という言葉は土着の農民生活の伝統と結びつき，当時の歴史的様式を偽装し混乱した工芸分野に対抗するための，芸術家の努力目標となったのである。その際に，農家の家具が持つ無装飾で必要最小限の目的のみに奉仕する簡素なフォルムが模範となった。

なかでもリーマーシュミットの家具は安価な素材の使用，控えめな装飾，明快な構成と簡素なフォルムという点で，農家の家具のような素朴さを湛えており，それゆえ「ドイツ的精神に深く根差している」と見なされ，ある種の土着性を持つものとして評価されたと考えられる。当時の急速な工業化による都市労働者の増加や生活環境の悪化は工芸分野においても中心的問題であり，芸術家たちはこれらの問題に積極的に取り組んだが，自然と人間生活の調和への志向は，初期の絵画作品における自然崇拝的傾向や，田園都市運動への積極的な参加にも見出せるであろう。

5．19世紀の生命科学と自然観 ── モニスムスと原型

ユーゲントシュティールは時代精神に関わる芸術運動であり，産業革命による動揺や極端に均整を欠いた環境への不安，過度の歴史主義への反発から芸術家の主観における根源的創造性の探求と向かった。その際に造形芸術家達が創造の源泉としたのが，自然界の秩序であり，具体的な装飾モティーフとしての動植物のフォルムであった。装飾モティーフとしての動植物は，リーマーシュミットやヴァン・デ・ヴェルデの作品のように次第に姿を消すが，力動的な曲線などに抽象化されながらも有機性の表現として造形に顕れる。実際，ヴァン・デ・ヴェルデは自身の造形理論を，樹木や有機体のアナロジーを用いて展開している[26]。そして，この関心は決してプリミティヴなものではなく，ヴァン・デ・ヴェルデがラマルクやダーウィンなど新しい自然科学的認識を自身の造形に採り入れたと述べていることからも，当時の自然科学，特に動植物を対象とした有機体・生命科学がユーゲントシュティールの造形に与えた影響は大きい。

とりわけダーウィンの『種の起源』で提唱された進化論の影響は絶大であった。このダー

ウィニズムのドイツでの普及に貢献したのが，動物学者 E. ヘッケル（1834–1919）である。ヘッケルは自身の著書『有機体の一般形態学』（1866）の中で，進化論を無機物にまで拡大し，有機物と無機物の間には絶対的な差異は無く，物質の化合によってもたらされる相対的な差異があるにすぎないという一元論，いわゆるモニスムスを展開する。この思想は著書『宇宙の謎』（1899）が幅広い読者層を獲得し，この時代の重要な思想となった。また，1906年にはモニスト同盟が結成され6000人を超える会員を擁する組織になり，その中には科学者や思想家のみならず，多くのユーゲントシュティールの芸術家たちも名を連ねていた。ヘッケルのモニスムスが自然科学的探究ではあるものの，かなり神秘主義的色彩を帯びていたことは注目に値する。これは，実証科学による新しい世界観と神学的世界観の乖離にとまどう時代状況を反映したものであり，リーマーシュミットの絵画に見られる自然崇拝・汎神論的傾向にも重ねられるものであろう。

また，ヘッケルは自然形態に潜む法則性の発見という課題に，有機体の外部形態からその基礎となる立体幾何学的な「根本形態 Grandform, Promorphe」を探ろうとする根本形態学を打ち出している。ヘッケルの根本形態は，物質の物理化学的性質のみを基礎とした幾何学的立体を想定しており，物の形態には無機物と有機物の差は一元的であるという前提から，無機物の結晶学に倣って数学的に根本形態を抽出する方法を採用した。その抽出の仕方を『有機体の一般形態学』の挿図（図17）に示し，有機体の形態を幾何学的中心や固定軸，その両極の状態という９つのカテゴリーに分類している。注目すべきは，この分類体系を生物の形態だけでなく，無機物・人工物も含む世界の全ての形態をも説明する「一般形態系 generelles Formensystem」として提案したことである。

さらに1899年から1904年にかけて，ヘッケルは放散虫や深海の微小な原生生物に関する100枚のイラストレーションを収めた『自然の芸術的フォルム』（図18）を出版している。これは有機体の立体幾何学としての根本形態学を具現化し，その装飾的な美を披露した図版集であった。この形態研究書が，カンディンスキーやオープリストら芸術家に大きな影響を与えたことや[27]，フランスの建築家 R. ビネがヘッケルの放散虫に着想を得てパリ万国博覧会の入場門を設計していたことが知られている。

また，この時代にはゲーテの形態学が再評価されているが，これにはヘッケルがゲーテを進化論の独自の創始者として見なしたことが大きな契機となっている。普遍的総体としての原型概念と，メタモルフォーゼ論を中心としたゲーテの形態学は，有機体科学のみならず精神科学や哲学的思潮にも影響を与えており，19世紀ドイツを代表する建築家・芸術理論家であった G. ゼンパー（1803–1879）の芸術論にもその影響が顕著である。ゼンパーは自身の建築芸術理論を構築する際に，生命科学からの影響があることを度々言明しているが，特にゲーテの原型

概念の影響が強く顕れているのが，出版者 E. ヴィーヴェックに宛てた書簡中の次の記述である。「自然と同様に建築芸術においても，根源的理念によって条件づけられた標準形態が基盤にあり，特定の目的や状況に条件づけられながらも，場所，時代やその習慣，気象条件や，素材，施主の好みを経て，無限の多様性を示すのではないでしょうか[28]。」ここでは個別の条件下で多様な形態をとる建築芸術に，根源的理念によって条件付けられた標準形式を見ている点で，ゲーテの原型概念を素地としている。

19世紀末の建築雑誌にも「芸術と技術に関するダーウィン主義」といった類の記事が散見され，その先駆者としてゼンパーの名が挙げられるなど[29]，その影響力は大きく，ドイツ工作連盟で規格化推進を提唱したムテジウスの発言中に見られ，度々ゼンパーの言葉を引用している[30]。ムテジウスが規格化の提案をした時にも，ゼンパーの標準形態という普遍的原型が念頭にあり，それゆえ1914年の規格化推進の提案は，当時の歴史様式模倣から脱却し，時代様式としての定型的・典型的フォルムへ向かうべきだという，緩やかな思想であったとも考えられる。しかし，第一次世界大戦開戦の危機という状況下で，帝国主義的な意図から，ドイツ製品の海外貿易での成功を重視した規格化の経済的側面が前面に押し出され，規格化論争で《機械家具プログラム》が規格化の先例として挙げられたことが，今日のこのプログラムに対する経済的側面からのみの評価に繋がっているのであろう。

おわりに

ここまでリーマーシュミットの初期の創作活動及び，当時の応用美術分野と科学的自然観の影響関係について考察した。彼の芸術的創造の根源は常に自然にあり，それは単なる装飾モティーフとしてだけでなく，その生命力や秩序を包含したものであった。そしてその関心は，田園都市運動の参加という形で社会改革・生活改革と結びついており，《機械家具プログラム》も海外貿易力強化のための生産効率化を意図したものや，今日的な意味での機械生産へと繋がる先進性を持つものではなく，適切な機械使用による本来あるべき人間生活の実現という，自然を基盤としたローカルかつユートピア的な思想から考案されたものであったというべきであろう。

ドイツの工芸分野の革新には機械生産の導入という工業的側面と，農家の家具を模範とした，中産階級でも購入可能な家具様式としての民衆芸術の創出という，精神的かつ土着的側面の両面を持ち合わせていた。その両面が素材・構造の簡素さや明瞭さ，実用本位のフォルムという点で合致したのである。それゆえ，《機械家具プログラム》は，伝統主義を背景とした，ドイツ国民の慎ましやかな生活への回帰という理念の反映と見るべきである。

さらに，当時の生命科学とユーゲントシュティールの造形との関連から見ると，ヴァン・

デ・ヴェルデをはじめとする多くの芸術家の造形は，植物の生成の力動性に主眼を置くものであり，植物が個別の条件下で多様な形態を現すように，彼らにとっての造形とは，芸術家の個性という条件下で，多様な作品を生み出すものであった。しかし一方，この時代の生命科学が起源の探究に向かっていたことや，ヘッケルの一元論的形態学，ゼンパーを通じたゲーテの原型概念など，新しい自然観の応用美術分野への影響を考量すると，《機械家具プログラム》のユニットとしての考え方や，個々の家具の単純な形態は，住環境における普遍的なフォルム・理念的原型創出の試みの第一歩としても捉えられるのではないだろうか。家具や工芸品の規格化は，機械工業的な生産工程に関わる問題であるが，同時に，当時の歴史折衷様式の氾濫に対する新時代の様式確立の試みという意味も持っていた。

以上により，《機械家具プログラム》にはリーマーシュミットの一貫した自然と人間生活の調和への関心と，新しい時代様式としての典型的フォルムを求めていた，当時の工芸分野における気運とが結実した形態として，新しい造形的意義を見出すことができる。

註

1 Karl Ernst Osthaus, “Diskussion über Werkbundarbeit der Zukunft”, in: *Die Neue Sammlung, Zwischen Kunst und Industrie: der Deutschen Werkbund*, hrsg. von Wend Fischer, München, 1975, S. 102-103. 以下，同書を *Werkbund*, 1975 と記す。

2 Nicolaus Pevsner, *Pioneers of Modern Design*, New York, 1949, p. 16.; Frederic J. Schwartz, *The Werkbund: Design Theory and Mass Culture before the First World War*, New Heaven, 1996, p. 124.

3 Richard Riemerschmid, “Diskussion über Werkbundarbeit der Zukunft”, in: *Werkbund*, 1975. S. 103.

4 リーマーシュミットの初期の活動に関する論考を含む研究書・展覧会カタログとしては次の２冊がある。

Richard Riemerschmid: Vom Jgendstil zum Werkbund: Werke und Dokumente; eine Ausstellung der Architektur- sammlung der Technischen Universität München, des Münchener Stadtmuseums und des Germanischen National- museums Nürnberg, hrsg. Winfied Nerdinger, München, 1982. 以下，同書を *Riemerschmid-Ausstellung*, 1982 と記す。

Michaela Rammert-Görtz, *Richard Riemerschmid, Möbel und Innenräume von 1895-1900*, München, 1987.

5 展覧会カタログには「心の底からアルブレヒト・デュラーの世界を築くこと ── それは時代遅れの理念や直観の再興あるいは硬直化した社会の形態や構造の作為的な若返りという意味ではなく，生命力溢れた自然性の再生という意味である。そのための基礎は機械の精神から出る家具様式であるだろう。」との目標が掲げられ，《機械家具プログラム》については「繊細な機械を通して高められた我々の時代の表現方法による製品・表現としてのドレスデン家財道具」と紹介されている。（*Dresdener*

kleingerät, Preisbuch.1.Aufl. Dresdener Werkstätten für Handwerkskunst, Dresden, 1906, S. 6.）

6　これらの価格が当時どの程度の安さであったかは，次のような統計から推測できる。例えば1907年の統計によると，ベルリンでは当時「全人口の約90％が年収900 ～ 3000マルク，約６％が3000 ～ 6500マルク，1.7％が6500 ～ 9500マルク」で，このうちの「90％の900 ～ 3000マルク」というのが，当時「よく働く典型的な小家庭」であり「借家（アパート）住まいの典型的な中産階級」であった。しかし，職種別に見ると，1901年の臨時工の日給は1.50 ～ 2.00マルク，レンガ工揚の労働者の日給は2.80マルクだった。彼らはまだ，《機械家具プログラム》で最も廉価なプランＩも買うことができなかったようだ。

7　“Künstlerische Maschienenmöbel”, in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, Bd. 17, Darmstadt, 1905–6, S. 254.

8　Ebd, S. 256.

9　その際に，ネルディンガーはハリー・ケスラーの日記（1935）「樹木に花，およそ植物というものは浄福をたたえた唯一の存在，その自然な状態が天上の喜びだと呼べる唯一の存在である。……アダムとイヴの堕罪，人間の楽園追放の意味するのは，完全で神的で植物的な生からの取り返しのつかぬ別離なのである」という一節を引用し，自然とりわけ植物的世界の優位性という点でリーマーシュミットの《エデンの園》との類似性を指摘している。（Wenfried Nerdinger,“ Riemerschmids Weg vom Jugendstil zum Werkbund”, in: *Riemerschmid-Ausstellung*, 1982, S. 13–14.）

10　L. Gmelin, “Kleinkunst”, in: *Kunst und Handwerk*, München, 1897, S. 19.

11　Ebd, S. 24.

12　Georg Himmelheber, “Riemerschmids Möbelstil”, in: *Riemerschmid-Ausstellung*, 1982, S. 29.

13　勝見勝，『デザイン史入門』，鹿島出版会，1965年，57頁。また，ムテジウスがC. F. A. ヴォイズィーと個人的交流を持ち，彼の作品を『装飾芸術』誌で紹介する記事を書いたことが，以下の論文で指摘されている。

Laurie A. Stein, “Hermann Muthesius and German-British Discourse, 1896–1905”, 『クッションから都市計画まで：ヘルマン・ムテジウスとドイツ工作連盟：ドイツ近代デザインの諸相1900–1927』，京都国立近代美術館，2002年，396 ～ 98頁。

14　Richard Graul, Die Krisis im Kunstgewerbe, Leipzig, 1901, S. 2. ここでは「即物性」と訳したが，N. ペヴスナーによれば，この用語は「適切なとか，当然なとか，客観的なとかいうことを，同時に意味する」ものである。

15　Joseph Lux, *Das Kunstgewerbe in Deutschland*, Leipzig, 1908, S. 120.

16　Hermann Muthesius, “Die Kunst Richard Riemerschmids”, in: *Die Kunst*, Bd. 5, 1904, S. 249.

17　Georg Fuchs, “Angewandte Kunst im Glaspalaste 1898”, in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, Bd. 5, 1899–1900, S. 34.

18　Dorf Sternberger, *Über Jugendstil*, Frankfurt am Main, 1977, S. 70.

19　Georg Himmelheber, a.a.O, S. 28.

20 Henry van de Velde, “Die verstandesmäßigen und folgerechten Konstruktions —— Prinzipien”, in: *ID* 13, 1902, S. 107.

21 Hermann Muthesius, *The English House*, edited by Denis Sharp, London, 1979, S.198.

22 Julius Meier —— Graefe, “Peter Behrens”, in: *Dekorative Kunst*, Bd. 5, 1900, S. 269–270.

23 “Die Vereinigten Werkstätten auf der Parisier Weltausstellung”, in: *Dekorative Kunst*, Bd. 6, 1900, S. 269–270.

24 Hermann Muthesius, “Die Kunst Richard Riemerschmid”, in: *Die Kunst*, Bd. 10, 1904, S.283.

25 Paul Johannes Rée, “Die Wiedergeburt unserer bügerlichten Wohnungskunst”, in : *Der Sämann: Monatsschrift für Pädagogische Reform*, Bd.11, 1906, S. 81.

26 一例を挙げると，1897年の論文「近代家具の意匠と構造に関する問題」の中で，ヴァン・デ・ヴェルデは家具を「器官 Organ」として捉え，部品と全体，もしくは家具と室内との関係を，接木とそこから成長する芽だとの比喩を用いて，自身の造形理論を展開している。（Henry van de Velde, “Ein Kapital über Entwurf und Bau moderner Möbel”, in: *Pan*, 1897, S.261.）

27 『自然の芸術的フォルム』の芸術面への影響については，Irenäus Eibl-Eibesfeldt, “Ernst Haeckel: Der Künstler im Wissenschafter”, in: *Kunstformen der Natur*, 1998, Neudruck, S. 19-30. において詳しく論じられている。

28 Semper Archiv Ms. 30d, Brief Gottfried Sempers an Eduard Vieweg vom 29. 9. 1843.

29 G. Hauser, “Darwinistisches über Kunst und Technik”, in: *Allgemeine Bauzeitung*, 1890, S. 17–19, 25–27.

30 一例を挙げると，1911年のドイツ工作連盟年次総会における講演では，「例えばカップはその全体的フォルムにおいて，全ての国，全ての時代で同一である。……使用と機能から顕れる芸術作品の根本的理念は，流行，素材，時代的・地理的諸条件の影響を受けない。」というゼンパーの言葉を引用している。（Hermann Muthesius, “Wo stehen wir?”, in: *Werkbund*, 1975, S. 60.）

図１　《居間兼食堂（機械家具プログラムプランⅠ）》1905年

図２　《椅子（機械家具プログラム）》1905年

図３　《キャビネット（機械家具プログラム）》1905年

図４　《ドレスデン工房展示ホール（第三回ドイツ美術工芸展）》1906年

図５　《エデンの園のためのスケッチ》1896-1900年
紙に鉛筆　15×23.3cm

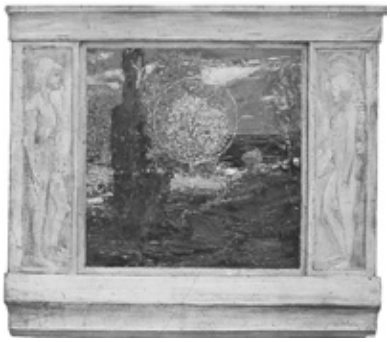

図６　《エデンの園の習作》1897年　厚紙に油彩　50×55cm

図７　《エデンの園　第２ヴァージョン》1900年　160×164cm
カンヴァスに油彩（化粧漆喰と彩色された木製額縁）

図８　《たなびく幻影のための習作》1897年
キャンバスに油彩　64×114.5cm

図９　《たなびく幻影》 1897年　45×77cm
カルトンにテンペラ（彫刻、彩色された木製額縁）

図10　《食器棚（自邸）》1895年

図11　《引き出し式の机（自邸）》1895年

図12　《食器棚》 1897年

図13　《肘掛付きの椅子》1895年

図14　《椅子（音楽室）》 1898-99年

図16　アンリ・ヴァン・デ・ヴェルデ《椅子》1898年

図15　《音楽室の内装》 1898-99年

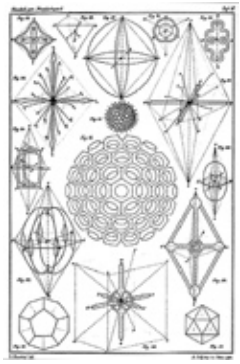

図17　ヘッケルによる根本形態（『有機体の一般形態学』図版）

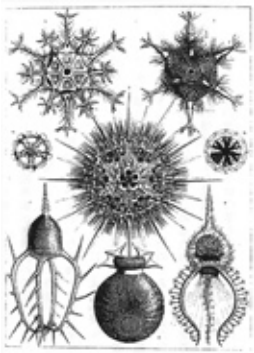

図18　ヘッケルによる放散虫（『自然の芸術的フォルム』図版）

※特に作者名を記載していないものはリヒャルト・リーマーシュミットによる