

Title	ペーター・ベーレンスとAEG : 近代産業とデザインの関連をめぐって
Author(s)	藪, 亨
Citation	デザイン理論. 1980, 19, p. 43-58
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/53726
rights	
Note	

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

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

Osaka University

ペーター・ベーレンスとAEG

—近代産業とデザインの関連をめぐって—

藪 亨

今世紀初めのベルリンにおけるペーター・ベーレンス (Peter Behrens) とアルゲマイネ電気会社 (Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft, 略称AEG) の協同は、今日のインダストリアル・デザインに先鞭をつけた。そしてこの事実は早くから注目され一般に認められてきた。例えばN・ペヴスナーは、AEGにおける「ベーレンスは現代のアメリカのスタイリスト、あるいはジオ・ポンティ (Gio Ponti) やアーネ・ヤーコブセン (Arne Jacobsen) に至る系譜の最初の人物であった」と評している⁽¹⁾。しかしAEGのような営利追求を目的として機械や工業製品を製造販売した近代産業が、他に先じて専属のデザイナーを任用し、しかもユーゲントシュテル (Jugendstil) 生え抜きの個性的な芸術家ベーレンスを登用したという、その根本原因は何であったのだろうか。この疑問はこれまで十分に解明されてはいなかった。ところが近年「産業文化、ペーター・ベーレンスとAEG, 1907—1914」 (Industriekultur, Peter Behrens und die AEG, 1907—1914) と題するユニークな巡回展覧会が組織され、新しい文化創造を目指した彼らの協同の成果が再び日の目を見たのである⁽²⁾。そしてこれをひとつの契機として、AEGにおけるベーレンスのデザイン活動全体を再吟味する動きが、モダン・デザインの歴史研究の分野で起っている。そ

ここで本稿においては、ベーレンスとAEGに関する最新の史料や研究を参酌しながら、彼らの共同作業の実相と根本理念について直接その源流から再検討を試みたいと思う。

I

20世紀は「電気の世紀」とも呼ばれる。19世紀後半においては旧来の蒸気エネルギーと新興の電気エネルギーが相並んで利用された。ところが今世紀に入ると電気は蒸気を追い越し、大規模な電気エネルギー利用の時代が始まるのであった。この電気利用の急激な発展の時期に、新興の電気産業の中でも飛躍的な成長をとげたのがAEGである。その起源は、1881年にパリで開かれた「国際電気博覧会」(Exposition Internationale d'Electricité)に遡る。機械技術者であり実業家であったエーミル・ラーテナウ (Emil Rathenau) は、エジソン (Thomas Alva Edison) の炭素電球による照明方式にここで初めて出会った。そこで、先見の明のあった彼は、ドイツにおけるこれの使用権を買収し、電気の工業化に着手した。その結果1883年には「ドイツ・エジソン応用電気会社」(Deutsche Edison-Gesellschaft für angewandte Elektrizität) が設立され、これが1887年以降 AEGと改名した。そして今世紀に入るとAEGは、ドイツにおける大規模な国際カルテル (Kartell) のひとつとなり、電気事業を中核とする結合の中でもっとも大きい連合体になったのである。

その当時、「国民経済」の観点から輸出振興を強いられた大工業は、国際市場における主導権獲得のひとつの手段を、精神的な活動による物質的価値の向上に見出した。折しもAEGの建築顧問 (Baurat) であり工場管理責任者であったパウル・ヨルダン (Paul Jordan) は、工業製品の商品としての美的形式に着目して次のように述べている。すなわち、「技術者自身が電動機を買い入れるとき、これを分解して調べると思いませんか。専門家である彼でさえ外面によって買い入れるのだ。電動機も誕生日の贈り物のように見えなければなら

ない」⁽⁴⁾。このように彼は、極めて素朴な実利主義の視点から、工業製品に技術的な品質だけでなく美的な品質をも与える必要を説いた。電気製品の技術的な機構が複雑になるにつれて、購入に際して顧客の技術上の判定能力を当てにできなくなっていたのである。それゆえ、工業家たちは、競争相手の商品と即座に見分けられ、人々の購買意欲をそそるような、そうした独創的なデザインを強く求めていた。こうした事情を察したヨルダンは、ベーレンスのAEGへの招聘を企業の幹部に進言した⁽⁵⁾。この招聘の進捗具合は、T・ブーデンジークとH・ロッゲの指摘によると、当時の「ヴェルククンスト」(Werkkunst)誌の記事によって知ることができる。すなわち、1907年7月に同誌は、ベルリンのAEGが「アーク燈と付属部品一切を芸術的な形態(künstlerische Formen)にデザインすることをデュッセルドルフのペーター・ベーレンスに委託した」と述べた⁽⁶⁾。そしてさらにその二ヶ月後に同誌は、ベーレンスが「AEGの芸術顧問(künstlerische Beirat)としてのベルリンからの招聘に応じた」と報じた⁽⁷⁾。このように、1907年7月から8月にかけてベーレンスはデュッセルドルフを離れベルリンに向かった。そして1914年までAEGに留ったのである。

ところでベーレンスは、今世紀初めのドイツの建築とデザインの主だった人物がそうであったように、当初は画家として出発した。しかし前世紀末にイギリスから伝わったアーツ・アンド・クラフツ運動(Arts and Crafts Movement)の思想によって啓発され、応用美術の世界に入った。この頃は一般にユーゲントシュティルと呼ばれる装飾的な流行様式が隆盛を極めていた。そして彼は、ミュンヘンの「手工芸共同工房」(Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk, 1897)の創設メンバーとなり、いわゆる産業ユーゲントシュティル(der Industrier Jugendstil)のアーチスト・デザイナー(ein Künstler-Entwerfer)⁽⁸⁾として活躍した。またダルムシュタット芸術家村(die Darmstadter Künstlerkolonie, 1899—1914)の七人の構成メンバーのひとり選ばれ、そこで自分のアトリエ兼住居の建築(1901)を通して初めて建築芸術を手掛けた⁽⁹⁾。

こうしたユーゲントシュティールにおける彼の多彩な造形活動が、その後の工業における総合的なデザイン活動の下地となったのである。そして今世紀に入る
と彼は工芸教育の改革にも参与し、1903年からはデュセルドルフ工芸美術学校
(Dusseldorf Kunstgewerbeschule) の校長に就任していたのであった。¹⁰

さて、AEGにおけるベーレンスの職務は、当初の契約では広告と製品のデザインに留められた。¹¹ もともと著名な挿絵画家・装幀家としての資格でAEGに招かれた彼は、ポスター、パンフレット、カタログそして商標などのグラフィック・デザインすべてに新しい統一型式を与えた。数学的な合法則性と冷徹な端正さを持ったこの統一型式によって、AEG独自の広告・販売の方式が開発されたのである。¹² また、アーク燈をはじめとして、送風機、家庭用電動機、電気湯沸器、歯科用せん孔機、配電盤など、こうした多種多様の電気機器類が

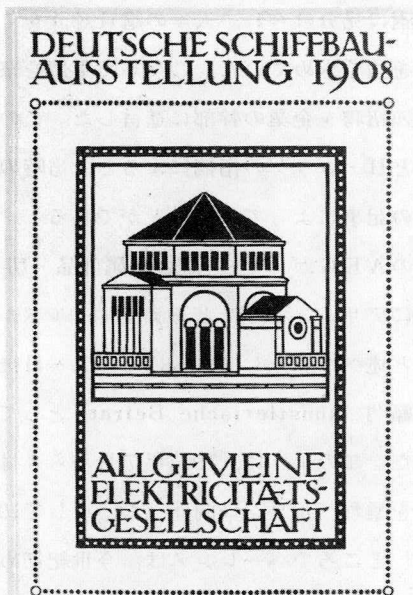


図1 ペーター・ベーレンス
「ドイツ造船展のAEGカタログ」1908

ベーレンスと工場技術者との共同によってデザインされた。ところが、やがて彼の職務に室内装飾家と建築家としての仕事加わった。ベルリンの「ドイツ造船展」(Deutsche Schiffbau-Ausstellung, Berlin, 1908)(図1参照)におけるAEG館のすべてのデザインを彼は手掛けた。寺院や廟のような厳肅さを具えたこの展示館は、当時の人々の注目を集めた。これをひとつの契機として彼は、工場の改築や中央発電所の建設に手を着け、ついには近代工場建築の原点とも一般に称される「AEGタービン工場」(AEG Turbinenfabrik, 1909)(図2参照)を完成した。「鉄とコンクリートからなる水晶のように透明な構築体」¹³と当時評さ

れたこの建物は、恐らくその時までには建てられたもっとも美しい工場建築であった。また、こうした工場建設計画を通して、工業家と芸術家との共同は、製品デザインにとどまらず生産組織全体の美的秩序化にまで伸展したのであった。¹⁴⁾かくしてペーレンスは、印刷文字から工場建築までの企業イメージにかかわる全体デザインを手掛けた。これは先例のない広範な任務であり、当代の進歩的な工業家のデザイン形態への関心の高まりを反映した。そしてまた、総合的なデザイナーとしてのペーレンスの確かな能力を証明したのであった。



図2 ベーター・ペーレンス「AEGタービン工場のデザイン・スケッチ(試案)」1908

II

ペーレンスが最初のインダストリアル・デザイナーとしての名を残したのは、各種アーク燈 (die Bogenlamp) の新しいデザイン (図3参照) の成功に負うところが多い。これはAEGにおける彼の初仕事であり、ヨルダンとの共同で推進された。¹⁵⁾ペーレンスはかつてダルムシュタットにおいて多くの照明器具を手懸けていたが、そのデザインは概ねユーゲントシュティルの装飾原理に負っていた。ところが今や新しいデザイン原理が追求されるのであった。照明方式

の発展においてガス燈と白熱燈の中間に位置したアーク燈は、街路、広場、駅、工場そして百貨店などの大空間の照明に当時利用されていた。そして、彼がその再計画に着手したときには、アーク燈の照明方式は技術的に改良の限界に達していた。それ故に販路拡大の手立てとしては生産技術面の改善や美的品質の向上だけが残されていたのであった。¹⁶⁾工場技術者との共同で進められたその再計画の成果について、応用美術評論家A・ヤウマンは当時次のように論評している。すなわち、「その本体はまさにランプの内部構造に順応している。余計な部分はなく、すべての形態は意味と目的を持っている。部品の多くが別の型式にも利用できるようにデザインされる。製作が単純化され、そのうえ保管と運搬が考えに入れられた。すなわち、個々の部品は簡単に内部に入れこむことができる。したがって空間、包装、運搬そして破損経費が節約される。その結果、新型式の開発費20万マルクは、すぐに一年のうちにその技術上の利点によって取り戻された」と。¹⁷⁾このように再計画においては、大量生産と大量消費への配慮が大筋を決定し、労働対象と労働手段との節約が促進された。その結果は上首尾であった。ここにおいて初めて総合的な産業美術家が、工業生産組織の中に組み込まれ、工場技術者と並んで独自の役割を認められたのである。

ところで、こうした工業製品のデザインについてベーレンスは次のように考えた。すなわち、電気製品においては装飾的な附属品で本体を粉飾するのではなく、その新しい性質に適った形態を見出すことが重要である。工業製品のデザインにおいては芸術と産業との結合が確保されるべきだ。そうした結び

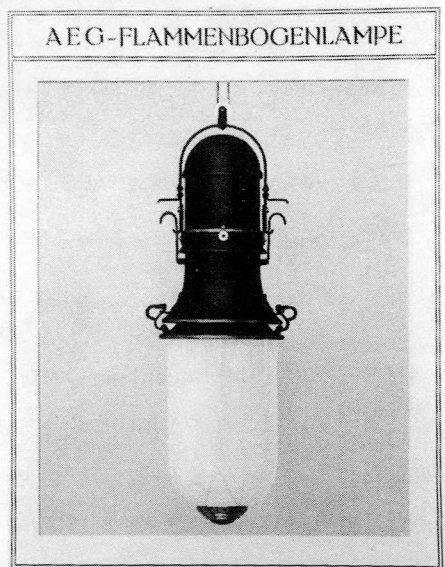


図3 ベーター・ベーレンス「AEG発炎アーク燈のカタログ」1908

つきは、手仕事の形態や古い様式の形態を模倣するのではなくて、機械生産方式の正確な遂行力を活用し芸術的に提示するときに達成されるだろう。そのときには純粹なものが極立ち、機械と大量生産から自ずと生じた形態、またこれらに適した形態が芸術的に活用されるだろう。¹⁸⁾以上である。このようにベーレンスは、まず工業製品の皮相な装飾を整理し、デザインの出発点をザッハリヒ (sachlich)¹⁹⁾な純粹形態に引き戻した。この限りにおいては、いわゆる技術主義的なデザインの手法を逸早く取り入れたのである。しかし彼は、機器固有の構造や機能に則した正確な形態の構成を貫徹したのではなかった。むしろ彼は技術的な基本形態を芸術的に活用し、当代の美的要求を製品形態に反映させることに力点を置いた。これはまた産業が彼に与えた責務のひとつでもあった。この責務を順調に推進した原動力のひとつは、この際に彼が依拠した造形原理にあった。今世紀に入ると間もなく彼の作風からユーゲントシュティルの滑らかな線のリズムが姿を消し、これに代って元来ミュンヘン派の人々が共有した重厚で抽象的な構成が中心となった。²⁰⁾そして彼は当代の要求にもっとも一致した様式として古典主義 (Klassizismus) に注目した。ことに幾何学への心酔が彼のデザインを特色づけたのであった。²¹⁾簡潔な幾何学形態を駆使した彼のデザインは、手仕事よりもむしろ機械製作に向いていたといえよう。こうした事情は芸術家と産業の双方にとって好都合であった。産業の側は厳しい経済競争を乗り切るためにも、生産性の向上につながるザッハリヒで単純明快な製品形態を歓迎したのである。そして両者は相俟って産業社会における「良き趣味」(eine guter Geschmack)²²⁾の形成に貢献したのであった。かくして、新たにデザインされたアーク燈は凜凜とした風格を持っており、古典的な美しささえ漂わせていた。

結局のところベーレンスは、工業製品に固有の技術的制約を考慮しながらも、その外的な形態を美的に自律させようと努めたのである。従って彼は、デザインに対する技術主義的な追求よりも、美の形成に主眼を置いた形式主義ともい

えるデザイン原理を指向したといえよう。

III

AEGの設立者E・ラーテナウの長男であったヴァルター・ラーテナウ(Walter Rathenau)は、1899年からその企業の幹部に加わっていたが、近代の産業社会における人間性の回復を願う独自の思想の持主であった。そして彼は、工業生産に文化的な意義を附与するために、優れた芸術性を強く要請²³した。こうした進取の気象に富む工業家の庇護のもとに、AEGにおけるベーレンスは、芸術と技術の統一に熱心に努めた。彼は述べている。すなわち、自然の合法則性が文化でないようにまして構造は文化ではない。したがって、単に正確なだけでは長い間われわれを満足させることはできないので、絶対美(das absolute Schöne)への憧れが絶えず現われ出る。人々は芸術による構造の支配を主張し実行したいと望んでいる。芸術と技術は二つの全く異った精神活動である。技術的な原理や目的の充足だけからは美は生じない。技術をひとつの行為に結びつけることによって、文化を生みだし統一様式(ein einheitlicher Stil)を形成しなければならない。われわれは一般社会に通用する芸術を求め、またわれわれの造形意欲がわかりこれを実現する暇を持った技術を望んでいる²⁴。以上である。このように彼は芸術と技術を峻別し、さらに芸術による技術の統御を鼓舞した。そして文化創造と統一様式の達成に向けて一定の目的を意識した造形意欲を強く支持したのである。この際、彼に指針を与えたのは、ゼンパー(Gottfried Semper)の機械論的な芸術観を論破したリーグル(Alois Riegl)の芸術史観であった。リーグルの提唱した芸術意思(Kunstwollen)の概念²⁵が、個別的で芸術的な創作力を優先するための絶好の根拠を当代の芸術家たちに提供したのである。そこでベーレンスは、時代精神(Zeitgeist)と造形意欲との統一に努めた。S・アンダーソンが指適するように、この時代精神は工学技術と産業と国家、この三者の協同のうちにあらわれた当代の権勢を賛美した。ま

た彼の造形意欲は、事物に抽象的で幾何学的な形式を附与し、神秘的で感動的なモニュメントを造りあげた。²⁶ベーレンスは、宗教的ともいえるほどの熱意を持って、時の権勢の大聖堂をAEGの工場建築群に体现したといえよう。

ところで、こうした芸術と技術の統一へのベーレンスの努力を側面から支援したのは、彼のAEGへの着任とほぼ同時に結成されたドイツ工作連盟 (Deutscher Werkbund, 1907) であった。彼自身この発起人のひとりとして、また運営委員会のメンバーとして工作連盟と深い関わりを保っていたのである。工作連盟は作家と実業家との自由主義的な自己救済組織でもあったが、しかし単なる職能団体ではなかった。ここには産業時代における新しい文化創造への力強い希望が満ちていた。彼らは文化運動と経済活動との結合の必要を認めながらも、産業主義を戒しめ産業に固有の文化能力の発現を要請した。²⁷産業との協同がなくてはもはや健全な工作文化は存立しないと考えたのであり、この限りにおいて工作連盟はアーツ・アンド・クラフツ運動と一線を画していた。したがって芸術と産業をめぐる工作連盟の重要な論点は、機械とデザインをいかに関係づけるかであり、工学技術による構築物の美しさと手作りの物品の美しさを結びつける努力にあった。²⁸ことにムテジウス (Hermann Muthesius) は、機械と機械生産の本質を正しく把握した応用美術家が、構築家 (ein Tektoniker) いうなればデザイナーとして、工業生産における新しい形態の創造に努めるべきだと主張した。²⁹またノイマン (Friedrich Neumann) は、創作力と機械技術と経済活動、この三者が複製を基本理念として生産的な統一を形成する工業美術 (Industriekunst) いうなればインダストリアル・デザインを強く要請した。³⁰彼らの楽天的ともいえるこうした主張は、ベーレンスのAEGにおけるデザイン活動によって正当化され強化されていったのである。さらにまた、芸術による技術の統御へのベーレンスの熱意は、工作連盟における指導理念の変化に大きく反映した。すなわち工作連盟においては、当初のザッハリヒな工作観がやがて後退し、芸術や美的形式のもつ超越性への期待が次第に高まっていくので

あった。

しかし、芸術家の文化創造への意欲と産業の営利主義との調和は、決して容易ではなかった。フランクフルトにおける工作連盟総会（1909）でヴァン・デ・ヴェルデ（Henry van de Velde）は、産業の本性に関してすでに次のような危惧を表明した。すなわち、芸術と産業との協調は理想と現実との融合に他ならない。現実は一方向的に要求を出し、たとえ理想が潰えようともどんなことでもやりかねないという傾向を持っている。美に従うことも、完璧な製品の品質を支持する道徳的要求を受け入れることも、これらはともに産業の本質にかなってはいない。産業が呼び起す利欲は彼らの組織と手段にレットルを貼りつける。両者は傍若無人の振舞をするのである。³¹⁾以上である。このように彼は、近代産業の独善的な営利追求の体質をすどく暴いた。そしてさらに彼は次のように論を進めた。すなわち、これにもかかわらず「美しい仕事や良質の才料といった理念、いうなれば物品の道徳的価値」の実現を産業に強いることは、根本からの大変革を意味する。この変革をやりとげる「全能の動因」（allmächtiger Faktor）は、新しい様式の理念にある。「新しい様式」（ein neuer Stil）が確立されるならば、産業は芸術家を頼りにするにちがいない。³²⁾以上である。このように彼は、すでにベーレンスがAEGにおいて心掛けていたような産業時代の新しい様式を確保すること、そして産業の良識ともなるべきことが当代の芸術家の使命であると主張した。ヴァン・デ・ヴェルデはここにおいて美的な事柄を道徳性や経済性と結びつけて考えたのである。この是非についての検討は、さしあたって、本稿の意図するところではない。しかし、こうした考え方は設立当初における工作連盟の思想のひとつの特色であった。そしてさらに、工作連盟の理論的指導者であったムテジウスとノイマンが画策したように、ここでの道徳性は「国民経済」（die Volkswirtschaft）に密に結びつけられ、次第に歪曲されていった。³³⁾すなわち、物品本来の実用価値は商品としての産業的実利性によって圧倒され、また造形意欲の発現としての美的形態は

生産技術や商業が決定した工業的形態によって脅かされていったのである。

こうした理想と現実、ひいては芸術と産業との厳しい緊張関係は、工作連盟において絶えず二律相反する課題を提起した。そしてこの対立は、連盟を二分するようなムテジウスとヴァン・デ・ヴェルデの激しい論争へと高じていった。ケルンにおける工作連盟総会（1914）でムテジウスは産業の側に立ち、工業生産における標準化・規格化を強く支持した。³⁴これに対して、ヴァン・デ・ヴェルデは芸術創作の側から創造的な個性と造形意欲を弁護した。³⁵この論争の経過はムテジウスに不利であり、彼は工作連盟の分裂の危機を避けるために自ら提案を撤回した。そしてこれを契機として工作連盟の芸術家たちの間には、産業時代の一方向的な進行に対する危機感がますます強くなったのであった。さて、この規格化論争の時にベーレンスは、AEGにおけるデザイナーとしての彼の実績にもかかわらず、明確な態度を示さなかった。そればかりか、デザインの規準や典型の適用によって「良き趣味」の一般的水準を高めるというムテジウスの提案には不満であった。そして一方では典型を長年にわたる芸術発展の所産としてとらえ、また個別的で芸術的な才能を高く評価する点において、ヴァン・デ・ヴェルデの反論を支持したのであった。³⁷ベーレンスは、依然として創作の自由を重んじ新しい様式の創造を目指した古いタイプのアーティスト・デザイナーであったといわねばならない。なぜなら、早くからムテジウスが示唆したように、モダン・デザインにおいては新しい様式の追求はもはや当面の問題とはならなかった。³⁸むしろ規格化・標準化の活用こそモダン・デザインに負わされた課題であった。様式芸術（Stilkunst）に固執した点においてベーレンスは、ヴァン・デ・ヴェルデと同じように、ユーゲントシュティルの古びた理念を引き摺っていたといえよう。

IV

以上のようにわれわれは、ベーレンスのAEGにおけるデザイン活動とその根本理念に照明を当てた。今一度振り返ってみたい。今世紀初めのドイツにおける工芸革新運動の主要テーマは、近代産業と芸術、さらには機械とデザインを統一する努力にあった。そしてこれは、彼らを鼓舞したイギリスのアーツ・アンド・クラフツ運動の理想主義の側面を、近代産業社会の現実に合わせて改めていこうとする企てでもあった。やがてこの企ては1907年における二つの出来事を転機として大きく前進した。そのひとつはドイツ工作連盟の成立であり、もうひとつはAEGによるベーレンスの「芸術顧問」としての登用であった。この二つの出来事の間には直接の関係はみられなかったとしても、R・バンハムが言うように、両者は同一のコインの表裏をなしていたのである。すなわち、創作力に富むアーティスト・デザイナーと生産手段を手中に握る産業との間に友好関係が生じ、ここでは産業の側により積極性があった。⁶⁹⁾その頃に「国民経済」の見地から輸出振興を強いられていたAEGのような大工業は、工業生産に文化的な意義を附与するために、優れた芸術性とデザインを強く要請していたのである。そこでAEGに招かれたベーレンスは、生産活動に芸術の息吹きを送り込むという責務を与えられ、ポスターから工場建築までの企業イメージにかかわる全体デザインを手掛けた。これによって彼は、芸術と産業の統一を鼓舞した工作連盟の信条を進んで実践し、近代的な意味でのインダストリアル・デザイナーの先駆をなしたのである。しかしこの時にベーレンスは、デザインの出発点を技術的な基本形態に引き戻しながらも、むしろ美の形成に主眼を置いた形式主義ともいえるデザイン原理を指向した。ここでは造形意欲と時代精神の統合が眼目となり、モニュメンタリティとザッハリヒカイトの結合が試みられたのであった。ところが芸術家たちに与えられたデザインの諸条件は、彼らの行為が生産過程に組み込まれていくことによって大きく変化した。そして産業からの重圧は、全人間性回復への要求や造形意欲の発現を脅かしたのである。

こうした理想と現実との厳しい緊張関係はケルン工作連盟総会（1914）において頂点に達した。この折にベーレンスは様式創造に固執し個別的で芸術的な才能を高く評価する点において、ムテジウスよりもヴァン・デ・ヴェルデを支持した。芸術と産業、さらには芸術とモダン・デザインの岐路に立って、ベーレンスはデザインに背を向け様式芸術へと転回して行ったのである。ユーゲントシュティールと工作連盟をつないだ総合芸術家ベーレンスのデザイナーとしての限界がここに示めされたといえる。それゆえ、第一次世界大戦の勃発によって途絶えたにしてもベーレンスのAEGにおける華々しい活動は短期間で終了し、産業における彼の後継者は当時ほとんど現われなかった。AEGにおける彼のデザイン活動は、E・ラーテナウやP・ヨルダンのような進取の気象に富む工業家たちの後楯を頼みとした草創期におけるインダストリアル・デザインの特殊な事例であったといえよう。しかし産業社会の高度成長につれて、インダストリアル・デザインは産業の販路拡大の効果的な手段としていよいよ重視されてきた。またこのような産業からの拘束力は、使用者の必要に応じて物品を形作るというデザイン本来の使命を忘れさせ、デザインによる真の文化創造への機会を見失わせてきたようにも思われる。こうした今日、AEGにおけるベーレンスのデザイン活動の成果とその限界は、なおわれわれに有効な示唆を与えてくれるといえよう。

〈註〉

- (1) Nikolaus Pevsner, *The source of modern architecture and design*, London, 1968, p.175.
- (2) *Industriekultur, Peter Behrens und die AEG, 1907—1914*, (Kat.), Mailand, 1978.
- (3) Vgl. *Anfänge der Allgemeinen Elektrizitäts-Gesellschaft*, in: a.a.O., S.42.
- (4) Peter Behrens, *Zur Ästhetik des Fabrikbaus*, in: *Gewerbefleiß*. 108. Jg. H7/9, Juli/sept. 1929, S. 130, zitiert nach Tilmann Buddensieg und Henning Rogge, *Formgestaltung für die Industrie, Peter Behrens und die Bogenlampen*

- der AEG, in: hrsg. von Gerhard Bott, Von Morris zum Bauhaus, Hanau 1977, S.122.
- (5) Vgl. Tilmann Buddensieg und Henning Rogge, a.a.O., S.122.
 - (6) Werkkunst, 2Jg., H.17, Juli 1907, S.271. Anm. 4, zitiert nach Tilmann Buddensieg und Henning Rogge, a.a.O., S.120.
 - (7) Werkkunst, 2Jg., H.22, August 1907, S.351, zitiert nach Tilmann Buddensieg und Henning Rogge, a.a.O., S.121.
 - (8) Vgl. Gert Selle, Die Geschichte des Design in Deutschland von 1870 bis heute, Köln, 1978, S.37f.
 - (9) イギリスのヴィクトリア女王の孫息子であったヘッセン大公ルートヴィヒ (Großherzog Ernst Ludwig von Hessen) は、アーツ・アンド・クラフツ運動に倣ってヘッセン地方の伝統産業の復興を企て、まずマティルデンホーへの丘に芸術家村を設立した。ここでベーレンスはオルブリヒ (Joseph Maria Olbrich) に次ぐ厚い待遇をうけ、アトリエ兼住居を自ら設計した。この建物では壁掛けから戸の金具、タイルから照明器具にいたるまでそのすべてが彼によってデザインされた。その結果、芸術と生活をめぐるユークtentシュティルの総合への熟望が住居全体をつつみこみ、新しい生活様式の創造が意欲的に追求された。Vgl. Ein Dokument Deutscherkunst 1901—1976, (Kat.) 5Bd., Darmstadt 1976.
 - (10) 当校への彼の就任は、プロイセン商務省の工芸美術学校顧問官ムテジウスの指令によるものであった。これ以前にベーレンスはニュルンベルクのバイエルン工芸美術館の依頼で、1902年から3年の冬にかけてマイスター・コースの手工芸家たちに近代工芸の指導を行った。こうした工芸教育に従事した期間中に彼は、自由奔放なユークtentシュティルを脱して理知的で合法的な造形原理を見出し、芸術と産業との再統一に立ち向かったのであった。Vgl. Marcel Franciscono, Walter Gropius and the Creation of the Bauhaus in Weimar, Chicago, 1971, p.32.
 - (11) Vgl. Henning Rogge, "Wenn der Bauherr nicht 50 Prozent der Arbeit leitet, entsteht kein gutes Haus", zur Expansion und Selbstdarstellung der AEG Fabriken in Berlin, in: Industriekultur, Peter Behrens und die AEG, 1907—1914, a.a.O., S.16.
 - (12) Vgl. Gabriel Heidecker, Die Werbe-Grafik für die AEG, in: Industriekultur, Peter Behrens und die AEG, 1907—1914, a.a.O., S.35.
 - (13) Robert Breuer, Peter Behrens und die Elektrizität, in: Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. XXVI April 1910—September 1910, S.264.
 - (14) 当時ベーレンスのもとで自らのデザイン思想の基盤を培ったグロピウス (Walter Gropius) は、これについて次のように述べた。すなわち、芸術家が案出した作業場が万人に固有の感情に一致し、これによって単調な機械労働を活性化する。そうしたら労働者たちは喜んで仕事をするだろう。その満足感によって労働意欲が増し工場の生産能力が

- 高まるだろう (Walter Gropius, Die Entwicklung moderner Industriebaukunst, Werkbund Jahrbuch 1913, in: hrsg. von Die Neue Sammlung, Zwischen Kunst und Industrie, Der Deutsche Werkbund, München 1975, S.72—73.)。以上である。しかしこのような考え方は、多分にイデオロギー的な労働観に基づいており、かつてモリス (William Morris) が主張した健全な「働く喜び」とは相い容れなかった。
- (15) Vgl. Tilmann Buddensieg und Henning Rogge, a.a.O., S.119. Anm.4.
- (16) Vgl. a.a.O., S.124.
- (17) Anton Jaumann, Neues von Peter Behrens, in: Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. XXII Oktober 1908—März 1909, Darmstadt, S.353.
- (18) Peter Behrens, Kunst und Technik, Vortrag gehalten auf der 18. Jaherversammlung des Verbandes Deutscher Elektrotechiker in Braunschweig am 26. 5. 1910, in: Elektrotechnische Zeitschrift, 31. Jg., Nr.22. 2. 6. 1910. S.554f, zitiert nach Teilmann Buddensieg and Henning Rogge, a. a. O., S.127.
- (19) ザッハリビという用語は、適切であり客観的でありしかも同時に実用的であるとの複合的な意味をもち、今世紀初めのドイツにおける工芸革新運動のスローガンになった。Vgl. Nikolaus Pevsner, Pioneers of Modern Design, Penguin Books 1960, p.32.
- (20) Vgl. S. Tshudi Madsen, Art Nouveau, London 1967, p.179.
- (21) Vgl. Julius Meier=Graefe, Peter Behrens: Düsseldorf, in: Dekorative Kunst, VIII. 10. Juli 1905, München, S.390.
- (22) 工作連盟の創設会員で産業美術評論家であった J・ルクスは、「産業における芸術の問題は、産業が偽わりの芸術に仕えるのではなくて、良き趣味への奉仕を決意したときのみ解決することができる」と主張し、その優れた例として AEG によるベーレンスの招聘をあげている。Joseph August Lux, Das künstlerischen Problem der Industrie, in: Innen-Dekoration, Bd. XIX 1908, Darmstadt, S.82.
- (23) W・ラーテナウは芸術と技術について次のように述べている。すなわち、技術的製作物は技術者が感じ取り、唯美主義者が過大評価するようなそうした美しさを確かに持っている。しかしこの美しさは知的事柄の半面である。過去の技術的製作物は、われわれにとって死物や古びた補助手段にすぎない。それゆえに改めてわれわれは魂や創造のもつ不変の偉大さや絶対性に気付くのである。もしわれわれが音楽、哲学、芸術といった当代の魂を表出するもの無しに済まされねばならないとしたら、非常に落ちぶれるだろう (Walter Rathenau, Technik und Kunst, in: Innen-Dekoration, Bd. XXXIV 1923, Darmstadt, S.201.)。以上である。このように彼は世界の機械化に反対し、産業社会における精神的な諸活動の必要を強調した。
- (24) Peter Behrens, Kunst und Technik, in: Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. XXIX Oktober 1911—März 1912, S.264.
- (25) リーゲルによると、芸術作品は使用目的・素材・技術との心的葛藤のうに達成された目

的意識的な芸術意思の所産である。そして、使用目的・素材・技術の三要因はゼンパーの学説におけるような積極的で創造的な役割を担わず、そうではなくてむしろ妨害的で都合の悪いものであると考えられた。Vgl. Alois Riegl, *Spätromische Kunstindustrie*, Wien 1927, (Darmstadt 1973, S.9)

- (26) Vgl. Stanford Anderson, Behrens' Changing Concept, in: *Architectural Design*, vol. XXXIV February 1969, London, p.77—78.
- (27) Der Deutscher Werkbund, Denkschrift des Ausschusses des Deutschen Werkbundes, 1907, in: hrsg. von Die Neue Sammlung, a.a.O., S.55.
- (28) 拙稿「創成期のドイツ工作連盟における指導理念—機械とデザインの関連をめぐって—」美学会編「美学」第118号, 1979秋, 5頁, 参照。
- (29) Hermann Muthesius, *Kunstgewerbe und Architektur*, Jena 1907 (Kraus Reprint 1976), S.9—13.
- (30) Friedlich Neumann, *Kunst und Industrie*, in: *Das Deutsche Kunstgewerbe 1906*, in: hrsg. von Die Neue Sammlung, a.a.O., S.37—38.
- (31) Henry van de Velde, *Kunst und Industrie*, Vortrag auf der Werkbund-Tagung, Frankfurt, 1909, in: hrsg. von Die Neue Sammlung, a.a.O., S.56.
- (32) A.a.O., S. 57—59.
- (33) これに関連してヘッセ (Hermann Hesse) は当時次のように述べている。すなわち, 「ドイツ工作連盟において芸術家は手工作家や工業家と協同している。しかも粗悪品に反対して良質の仕事のためにである。それは少しばかりラスキンの思想集団であるが, しかし近代的に実際的にいくらか狭く限定されている。道徳的な要件としての趣味を問題にしているが, しかし道徳はここにおいて国民経済と同じ意味である」と。Hermann Hesse, 1912, in: hrsg. von Die Neue Sammlung, a.a.O., S.13.
- (34) Hermann Muthesius, *Leitsätze*, in: *Die Form* 7. Jahr 1932, Berlin, S.316.
- (35) Henry van de Velde, *Die Gegenleitsätze*, in: *Die Form*, a.a.O., S.317.
- (36) 拙稿 前掲書, 8頁, 参照。
- (37) Peter Behrens, *Diskussion über die Werkbundarbeit der Zukunft*, Köln, 1914, in: hrsg. von Die Neue Sammlung, a.a.O., S.99.
- (38) Hermann Muthesius, *Die Bedeutung des Kunstgewerbes*, 1907, in: hrsg. von Die Neue Sammlung, a.a.O., S.46—47.
- (39) Reyner Banham, *Theory and Design in the First Machine Age*, London, 1960, p.69.