



Title	ドイツの近代工芸運動：ミュンヘンとドレスデンを中心に
Author(s)	池田, 祐子
Citation	a+a 美学研究. 2017, 11, p. 26-41
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/90132
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

ドイツの近代工芸運動

——ミュンヘンとドレスデンを中心に

一八七一年、プロイセン王国が中心となってドイツ帝国が成立した。プロイセン国王がドイツ皇帝の地位につきはしたものの、バイエルン王国やザクセン王国といった領邦国家（そしてハンザ自由都市）が解体されたわけではなく、それぞれの統治体制は温存された。つまりドイツ帝国では、ドイツ皇帝（＝プロイセン国王）を戴きつつも、バイエルン国王やザクセン国王、ヘッセン大公ら領邦元首が従来通り各地を統治するという二重統治体制が敷かれていたのである¹⁾。それゆえ、帝都ベルリンがウィーンのように文化や産業における特権的地位を占めることはなく、各領邦国家の首都がそれぞれその地の文化そして産業を牽引し、お互いにけん制し合う、という状況が生まれていた。ロンドンやパリ、そしてウィーンに比して、一九世紀末から第一次世界大戦までのドイツの、とりわけ芸術について、これまで包括的に語られることがあまりなかったのには、このような背景がある。本稿で取り上げる工芸、つまり応用芸術は、絵画や彫刻といった純粋芸術よりも、地域の経済・産業政策に密接に関わるがゆえに、領邦国家間さらには領邦国家と帝国政府（しばしばプロイセンと同一視される）との間のパワーゲームに晒されていた²⁾。しかしドイツ帝国内から第一次世界大戦までの期間は、このような対立を、総体としての「ドイツ」へと止揚する様々な努力が行われた期間でもある。ドイツの近代工芸運動において、その努力は、一九〇七年の「ドイツ工作連盟 (Der Deutsche Werkbund)」の設立として結実する。

本稿では、各領邦国家の中でも、一九世紀のドイツ語圏における芸術の中心都市であったミュンヘンと、領邦内にテキスタイルや陶磁器といった工芸に関わりの深い（言い換えれば重工業ではなく軽工業）産業基盤を抱えていたザクセン王国の首都ドレスデンに注目し、両都市における近代工芸運動の現れと展開を概観する。両都市では、一八九七一年に、近代工芸運動のキックオフとも言うべき展覧会が開催され、それを契機に設立されたふたつの工房が、後のドイツ全土における近代工芸運動に、組織のあり方のみならず、人脈を通して、大きな影響を与えることになるからである。最後に、一九〇六年にドレスデンで開催された第三回ドイツ工芸展について触れ、ドイツ工作連盟結成へといたる近代工芸運動の一側面を素描する。

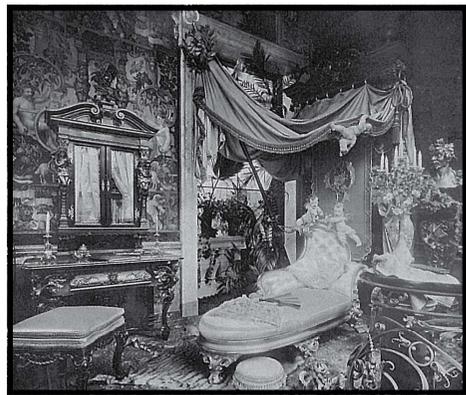


図1
カール・ハマー（ニュルンベルク工芸学校長）
『女性用寝室装飾アレンジ』（第2回ドイツ工芸展）
1888年

近代工芸運動のキックオフ——一八九七年のミュンヘンとドレスデン

ミュンヘン——第七回国際芸術展と手工業芸術連合同工

一九世紀後半のミュンヘンは、文化立国を目指したバイエルン国王ルートヴィヒ一世の遺産を受け継いだドイツ圏最大の芸術都市であると同時に、二〇世紀に向けて新たな芸術を模索する運動の先陣を切った街でもあった。一八九二年には、その代名詞とも言うべき「ミュンヘン造形芸術家協会—ミュンヘン分離派（Verein Bildender Künstler Munchens—Munchner Secession）」が、一〇〇人以上の芸術家の参加によって誕生した。造形芸術作品とりわけ絵画表現における保守的傾向と、国際性や公平性を欠いた展覧会や既成組織の運営に反発し、新たな芸術の動向に取り組んでいくことを目指したミュンヘン分離派の設立とその活動は、その後のウィーンおよびベルリンでの分離派設立を促し、同様の運動が中央ヨーロッパ全域に広がる発端となった。彼らは、芸術表現の刷新だけではなく、その展示環境、ひいては新たな芸術の受け皿となる文化・生活環境の刷新をも追求したため、分離派の活動が建築・工芸分野の人々との協働へと繋がっていったのは、ある意味必然であったと言えるだろう³⁾。そしてこの分離派に参加していた人々の要請により、一八九七年六月一日から五カ月間にわたってミュンヘンの大規模展示施設であるガラス宮（Glaspalast）で開催された第七回（ミュンヘン）国際芸術展に、初めて工芸をテーマとした展示室の開設が認められることになった。

ミュンヘンは、一八七六年に第一回目の、そして一八八八年に第二回目のドイツ工芸展を開催し、工芸分野においても大きな名声を得ていた。しかし前者ではネオ・ルネサンス様式、後者ではバロックおよびロココ様式が重視されていたように、出品作品は、過去の歴史様式の復興ないしそれらの折衷に終始し、全く新しい工芸のあり様を提示するものではなかった⁴⁾。そのような状況下で、若い芸術家たちに大きなインパクトを与えたのが、英国のアーツ・アンド・クラフツ運動とその作品である。歴史折衷主義からの決別と産業革命後の大量生産時代における手工

復興を掲げた運動の理念は、一八九三年に創刊された雑誌『ステューディオ（The Studio）』を通じて、さらにこの雑誌を参考にしてドイツにおいて立て続けに刊行された芸術雑誌、『パン（PAN）』（一八九五年）、『ユーゲント（Jugend）』（一八九六年）、『装飾芸術（Dekorative Kunst）』『ドイツの芸術と装飾（Deutsche Kunst und Dekoration）』（ともに一八九七年創刊）などを通じてもたらされた。それによって、英国さらにはベルギーなどの諸外国における芸術運動にインスパイアされたオットー・エックマン、リヒャルト・リーマーシュミット、ペーター・ベーレンスそしてベルンハルト・パンコックといったミュンヘン分離派に参加していた画家たちは、新たな時代の芸術表現と環境を求めて、絵画やグラフィックから、不慣れた工芸さらには建築の分野へと進出していった。

ミュンヘンの国際芸術展は、王室の後援を得て一八六八年に設立された「ミュンヘン芸術家組合（Munchner Künstlergenossenschaft）」が中心となって運営されていた。この組合、いわゆるアカデミーから「分離」して新たに生まれたものになるポスターに両組織の紋章が描かれていることからわかる通り、分離派創設以降、初めて両者が揃って参加した展覧会であった。そしてこの展覧会で、分離派は、従来の部門（油彩画、グラフィック、彫刻、その他の芸術、建築、装飾）に加えて、小芸術（Klein Kunst）部門の設置を訴えた。その訴えは認められたものの、彼らに与えられた空間は、広大なガラス宮の入口から最も左手奥に位置する小さな二部屋でしかなかった。しかしこの小さな二部屋こそが、ドイツにおける新たな工芸運動の重要な出発点となったのである。

小芸術部門開設にあたっては委員会が設置され、画家ないし彫刻家としてキャリアをスタートさせたハンス・エドゥアルト・フォン・ベルレブシュユリアアレンダス、ヘルマン・オプリスト、リーマーシュミット、そして建築家のマルティン・デュルファーとテオドール・フィッシャー、さらには宮廷顧問官のヴェイルヘルム・ロルフスが委員に名を連ねていた。彼らは四つの項目からなる委員会の綱領で、小芸術部門設置の目的を、「一、この、新しい工芸（Kunstgewerbe）作品の展示は、厳しい諸原則に則って選ばれた選りすぐりのもの、つまりは近



図2 |
テオドール・フィッシャーほか
「第7回国際芸術展第25室（小芸術部門）」
1897年

ツ・エルラーらと協力してデザインした二つの展示室は、壁面の木製パネルに見られるようなバイエルン特有の室内様式と、オプリストによるカーテンやアウグスト・エンデルによるフリーズ装飾、リーマーシュミットやパンコックが手がけた家具などの分離派特有の自然主義的ないし象徴主義的傾向を反映した工芸作品が組み合わされ、これまでは全く異なる新しい室内空間を現出させた「図2」。展示規模は小さいながらも、それは、伝統的な製造業が芸術を起爆剤として新たな工芸へと展開する、まさに重要な出発点となったのである。

後に「ドイツにおけるユーゲントシュテイルの子供部屋 (Die Kinderstube des Jugendstils in Deutschland)」^[5]ないし「近代の子供部屋 (Kinderstube der Moderne)」^[6]と呼ばれることになる二つの部屋の実現は、芸術と産業の協働を進めるにあたっての問題点をも浮き彫りにした。これらの部屋の調度品は、ミュンヘンおよびその近郊で製造されたが、芸術家が個別に考案した製品を、納得のいく品質で製造してくれる先そしてその費用の負担先を探すことは容易ではなく、作品製作の受注そして販売も、各人がバラバラに行っていたのでは効果もなく効率が悪かった。そこで、第七回国際芸術展の小芸術部門設置委員会を引き継ぐ形で、新しい工芸を促進するために結成された「手工業芸術委員会 (Ausschuss für Kunst im Handwerk)」^[7]を母体に、「手工業芸術連合同房 (Vereinige Werkstätte für Kunst im Handwerk)」(ミュンヘン工房とも通称

する)が創設された。手工業芸術委員会の名前で公表された、一八九八年一月一日付の連合同房設立目的文書は、工

芸に「独自性があり美しく、そして目的に適ったデザイン」を提供できる芸術家と、そのようなデザインを確かな技術で十分な数量作ることができる製造業者とを結びつけ、新しい時代の工芸を生活空間に欲している人々に、その要望に叶った質のよい製品を適切な価格で供給することが、工房創設の目的であると述べている^[8]。このような「芸術家・製造業者・消費者間の適切な仲介」を目指して、連合同房は、独自で家具製作所や金属加工、陶器、刺繍などのアトリエを構え、そこで作られた製品は、展覧会や自前のショールームないし契約店を通じて販売された。一九〇〇年のパリ万博では、ドイツ・バヴィリオンに三室を与えられ、ブルーノ・パウル、パンコック、リーマーシュミット各々がそれぞれひとつの部屋全体を設えた。中でも、ユーゲントシュテイル特有の優美な曲線で仕立てられたリーマーシュミットのデザインによる第三室「ある芸術愛好家の部屋」は、その明朗で他に比して簡素なたたずまいが評判を呼び、金賞を受賞した「図3」。

英国のウィリアム・モリスらが主宰する手工芸工房を手本に、手工業と芸術の合一を目指した手工業芸術連合同房

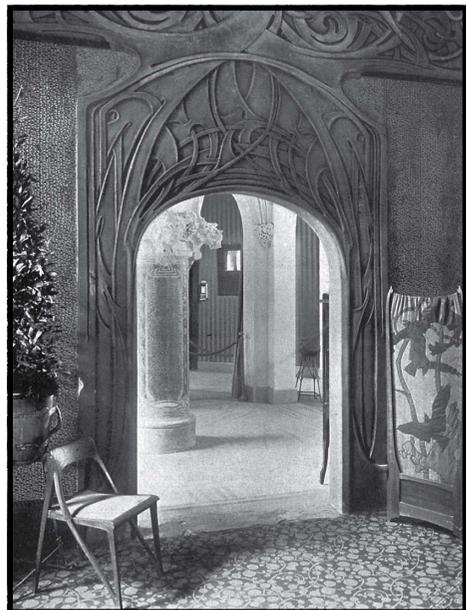


図3 |
リヒャルト・リーマーシュミット
「パリ万国博覧会ドイツ・バヴィリオン第3室」
〈ある芸術愛好家の部屋〉
1900年

の組織運営のあり方は、同時期に創刊された芸術雑誌を通してレポートされ、近代工芸運動を促進するためにドイツ各地に創設された工房にとってひとつの指針となった^[9]。それを評して評論家のヨーゼフ・アウグスト・ルクスは次のように記している。「(ミュンヘンは)、ドイツにおいて、現代的な応用芸術が、組織化された企業形態を獲得した初めての都市であり、それは手工業芸術連合同房の創設を通してであった。」^[10]そしてそれ以上に重要なのは、連合同房が、パンコックやリーマーシュミット、ペーレンスやブルーノ・パウルのように、後にミュンヘン以外の都市において、二〇世紀の建築・デザインを牽引していく人材を輩出したことである^[11]。その意味において、ミュンヘンは、ドイツにおける近代工芸運動のまさに揺籃の地であったと言えるだろう。

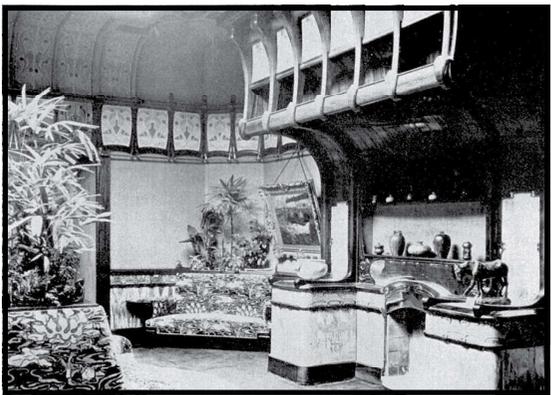


図4
アンリ・ヴァン・ド・ヴェルドほか
「第1回国際芸術展〈ビングの部屋：休憩室〉」
1897年

エルベ河畔に佇むザクセン王国の首都ドレスデンは、一八世紀初頭のアウグスト強健王のもと最も栄えたバロック都市とみなされることが多いが、一九世紀世紀転換期にも、建築家ゴットフリート・ゼンパーや画家カスパー・ダヴィット・フリードリヒ、さらには彫刻家ヨハネス・シリリンクスらの活躍を通して、新たな芸術の息吹がもたらされていた。しかし一九世紀後半のドレスデンは、「アカデミズム古典主義の最後の牙城」^[12]と呼ばれるほどに、伝統を護る保守的な土地柄の街になっていた。そのような街が、二〇世紀世紀転換期から第一次世界大戦にかけて、ドイツにおける近代工芸運動の表舞台に躍り出る。その背景には、ザクセン王国政府の官僚時代から新たな時代に呼応した産業の振興に熱心に取り組んでいたグスタフ・オットー・ポイトラーの、一八九四年のドレスデン市長就任があり（市長職は一九一五年まで）、彼の采配のもと、ドレスデンは、バロック宮廷都市から、自由主義的市民が担う産業都市へと変貌することになる。その重要な出発点のひとつが、一八九七年五月一日から一〇月三十一日までの会期で、前年にシュトゥーベル広場に完成した展示宮（Ausstellungspalast）において開催された、第一回（ドレスデン）国際芸術展であった。

市長ポイトラーの支援を受けて第一回国際芸術展を主導したのは、一八九五年にドレスデン造形芸術アカデミー教授に就任した画家ゴットハルト・キュールであった。ドレスデンとミュンヘンのアカデミーに学び、一八七八年から八九年までパリに暮らしたキュールは、印象派を中心とするフランスの最新の芸術動向から大きな影響を受け、当時のドレスデン芸術界の刷新に取り組んだ。そして同じくパリに学んだカール・バンツァーとともに、伝統的な歴史画の制約を超えて新たな芸術表現を模索するため、一八九四年に「ドレスデン造形芸術家協会（Verem bildender Künstler Dresden）」を結成する^[13]。キュールとバンツァーは、ともにミュンヘン分離派の創設メンバーであり、第一回国際芸術展のガイド冊子に掲載されたキュールの「我々は、どのような装いであれ、方向性の区別なく、ただ単に良いものを欲しているのです。我々が求めているのは、大量の作品による展示会ではなく、選りすぐりの作品による展示会なのです」^[14]という言葉は、ミュンヘン分離派の綱領とも相通するものであった。そしてこの言葉を受けて、展示会の展示空間は、展示点数のみならず空間コンセプトや照明にいたるまで細やかな配慮のもとに構成された^[15]。

ドレスデン——第一回国際芸術展とドレスデン手工芸工房

伝統的な造形芸術アカデミーと芸術組合、そして新参の造形芸術家協会からなる委員会によって運営されたこの展示会には、ドレスデン在住の芸術家たちと、彼らが信頼する外国の芸術家たちによる選りすぐりの作品が展示された。そして注目すべきは、展示作品の選定が絵画や彫刻といった純粹芸術に限定されず、応用芸術にまで広げられていたことであり、なかでも人々の注目を集めたのが「ビングの部屋」と題された第八ならびに第九室であった^[16]。アーツ・アンド・クラフツとともに一九世紀後半の西洋の応用芸術刷新を推進したアール・ヌーヴォーの語源となったギャラリー「アール・ヌーヴォー（l'art nouveau）」を主宰する、ハンブルク出身のユダヤ系ドイツ人ジークフリート・ビングの名を冠したこの部屋全体の内装を手がけたのは、ベルギーのアール・ヌーヴォーを主導するアンリ・ヴァン・ド・ヴェルドであった。床から天井まで「鞭打つような」ヴァン・ド・ヴェルド特有の曲線で彩られた空間には、アルベール・ベナールの壁面装飾やアレクサンドル・ビゴの陶器、エミール・ガレやルイス・コンフォート・テイファニーのガラス製品が展示された「図4」。先に言及したミュンヘンでの小芸術の展示が、ドイツの、さらに言えばミュンヘンそしてその近郊の芸術家・製造業者のみの手によるものであったのに対し、ドレスデンのビングの部屋は、公の展示会という場で、外国における近代工芸運動の成果をはじめドイツで紹介したという点で極めて重要であった。そして何よりも、この展示は、後にバウハウス誕生の礎を築くことになるヴァン・ド・ヴェルドの、ドイツにおける実質的なデビューでもあった。ギャラリー「アール・ヌーヴォー」が自前で製造した、ないし製造を依頼した製品で全体を整えた空間は、ミュンヘンでの展示以上に「総合芸術」としてのまとまりを見せ、「堅牢で実用的な調度で居住空間を」^[17]創造しようとするヴァン・ド・ヴェルドの意図は、専門家だけではなく、展示会を訪れた人々すべてにとって、大きな刺激かつ指針となった。そして、まさにこの刺激と指針に注目し、新たな一歩を踏み出した人物がいる。それが、二〇世紀のドレスデンひいてはドイツにおける近代工芸運動促進のキーパーソンのひとり、カール・シュミットは、徒弟遍歴時代をコペンハーゲンやイエーテボリ、ロンドン、そ

当時カール・シュミットは、徒弟遍歴時代をコペンハーゲンやイエーテボリ、ロンドン、そ



図5
リヒャルト・リーマーシュミット
「展覧会〈結婚と家事〉：居間」
1903年

してプレーメンやベルリンで過ごしたのち、一八九六年に故郷のザクセンに戻ったばかりの若き家具職人であった。一八九八年一〇月、彼はドレスデン郊外のラウベガスト地区に自身の工房を設立し、従業員二人とともに始めたこの工房を、ドレスデン手工芸工房 (Dresdner Werkstätten für Handwerkskunst) と命名した。ロンドンでジョン・ラスキンやモリスのアーーツ・アンド・クラフツの思想を、そしてドレスデンで雑誌『クンストヴァルト (Kunstwart)』の購読を通じてフェルデインアント・アヴェナーリウスの生活改革運動の思想に親しんだシュミットは、一般の人々に、健康的で文化的な生活に資するような、芸術的で高品質かつ良心的な価格の製品（とりわけ家具）を供給することを目指した。そのためには芸術家との協働が最重要であると考えた彼は、次のように呼びかけた。「皆さま！ 廉価かつ簡素で、しかし芸術的な日用品を作るために、我々は貴殿らの親切な協力をお願いしたいと思います。芸術家自身が手がけることで、近代的な手工芸がいかなる発展を成し遂げたか、専門家たちはよく知っています。そして、〈実用目的〉についての（アルフレート）・リヒトヴァルクの論考、ならびに『クンストヴァルト』や他の芸術雑誌に掲載された諸論文がすでに示しているように、一貫して近代的な考えをもつ専門家たちはまた、近代的な手工芸製品が人々の間に広まるべきが、我々の理念の継続的な勝利のための必須の前提であることを、明確に理解しています。シンプルで堅牢かつ近代的な手工芸品を生産し、それを広めることは、しかし、決して簡単なことではありません。そこで我々はこの場を借りて貴殿らに、すでに一定数の素晴らしい芸術家たちが取り組んだように、この目的のために是非とも我々と協働してくださるよう心からお願ひする次第です。』¹⁸⁾シュミットは、協働してくれる芸術家たちに、製品のデザインを自由に行わせただけではなく、完成した製品を公開する際にはデザイナーの名前を必ず明記し、デザイナー提供の対価として、基本謝金のほかに売り上げに応じた、いわゆる著作権料を支払うことを約束した。ミュンヘンの連合工房でも採用されたこのシステムは、芸術家と製造業者の新たな関係の構築を意味し、数多くの芸術家が彼の呼びかけに応えることになった。その中でも、工房のその後の展開にとって重要な役割を担うことになったのが、リーマーシュミットである。

リーマーシュミットは、先に見たとおり、ミュンヘンの連合工房の創設メンバーであったが、芸術的方向性の違いから、一九〇〇年に同工房を脱退した。彼のデザインする製品は「飾りけがなく、明瞭で、実用的そして頑丈」¹⁹⁾から、「素材の美しさに充分な美的効果がある」²⁰⁾と評され、そこに自らの理念の理想型を見出したシュミットの誘いによって、彼は一九〇二年から本格的にドレスデン手工芸工房での仕事に参画する。以降、公私にわたって密接な関係を結ぶことになる二人の協働の成果は²¹⁾、一九〇三年一月一日から一九〇四年一月一〇日にかけて、シュミットの主導で開催された展覧会「結婚と家事 (Heirat und Haushalt)」²²⁾で包括的に紹介された。この展覧会は、ドレスデン手工芸工房という一企業が主催する展覧会であるにもかかわらず、市長ポイトラーの支援を受けて、広大な展示宮で開催された。会場には、工房自体ないしは工房と協力関係にある四三もの製造所で製作された大小の室内調度品によって、天井から床にいたるまで、その部屋の用途に応じて細心の注意をもって設えられた部屋が三四連なっていたが、一般住宅さらには労働者住宅をも想定した室内空間が、このように「総合芸術」として提示されたのは初めてのことだった。また、展示作品の説明の最初に、製造所名ではなく、それをデザインした芸術家ないし建築家の名前が記されたのも、この展覧会が初めてであった。各部屋のデザインには、ベーレンスや、オーストリア出身で当時ダルムシュタットで活動していたヨーゼフ・マリア・オルブリヒのほか、英国からマッケイ・H・ベイリー・スコットとチャールズ・レニー・マッキントッシュが参加し、人々の耳目を大いに集めたが、工房の理念を体現していたのは、何よりも、リーマーシュミットが手がけた一〇にのぼる部屋であった。そのひとつである居間とその調度品について「図5」、美術史家のヒルデブラント・グルリットが述べた言葉は、展覧会全体の印象を、そしてドレスデン手工芸工房が目指す居住空間をも表すものだったと言えよう。「床全体に、堅牢でザッハリヒ (sachlich) しかし洗練された形の作品が、立ち並んでいるように感じられた。」²³⁾

積極的な展覧会への参加や開催、そしてその内容は、新聞や雑誌に掲載された数多くの記事によって喧伝され、二人の従業員で始まった工房は、一九〇一年には約六〇名、一九〇六年にはおよそ二五〇名もの従業員を抱える企業にまで成長した²⁴⁾。そして、ドレスデン手工芸工房が、ミュンヘンの連合工房と大きく異なっていた点は、芸術家である以上に経営者としての才覚に恵まれたシュミットが、従業員の教育と福利厚生を重視したことにある。その点におい



図6
リヒャルト・リーマーシュミット
「第3回ドイツ工芸展〈機械製家具による書齋〉」
1906年

て、シュミットは、チャールズ・ロバート・アシュビーが主宰したギルド・オヴ・ハンディクラフトを模範としたこととは間違いない。一九〇七年、ドレスデン手工芸工房は、一九〇二年に建築家カール・ベルチュが中心となって創設された「ミュンヘン室内調度品工房 (Münchener Werkstätten für Wohnungseinrichtungen)」と統合し、「ドレスデンとミュンヘンに拠点をもつ「ドイツ手工芸工房 (Deutsche Werkstätten für Wohnungseinrichtungen)」となって、一層の事業拡大に踏み出した。同時に、従業員の教育のため、シュミットは工芸専門学校とその他の教育工房を工房に付設し、加えてより充実した生産拠点と従業員の健康的文化的な職住環境の確保のため、ドレスデン郊外のヘレラウにおいて田園都市建設に乗り出すのである^[23]。

第三回ドイツ工芸展——ドイツ工作連盟結成前夜

カール・シュミットが主宰するドレスデン手工芸工房の歩みは、ドイツにおける近代工芸運動の理念を實現していく歩みでもあった。展覧会「結婚と家事」の成功は、この展覧会に感銘を受けた市長ポイトラーをはじめ、ドレスデン市さらにはザクセン王国の政府関係者に、産業・文化振興に寄与する新たな機会獲得への関心を植え付けた。折しも、一八七六年と一八八八年に続く第三回目のドイツ工芸展の開催予定をミュンヘンが棚上げしたことを受け、ドレスデン工芸協会は、帝国のドイツ工芸協会と協働して、ドレスデン・ザクセン政府関係者に展覧会の誘致を働きかけた。その結果、第三回ドイツ工芸展は、一九〇六年五月二日から一〇月三一日にかけて、ドレスデンの展示宮とその周辺を用いて開催されることが決定した^[24]。

「ドイツ工芸の祝典行列」というモットーのもと、第三回ドイツ工芸展は、ドイツの諸領邦から近代工芸運動に関わる様々な人そして団体が一堂に会する、初めてのそして時代を画する機会となった。そして当時のドイツの工芸を体系的かつ包括的に概観するべく、美術 (Kunst)——ここでは純粋芸術を含む 空間芸術 (Raumkunst) を指す——手工芸 (Kunsthandwerk) そして芸術産業 (Kunstindustrie) という三本の柱をたて、一〇の部門に分けて展示が行われた^[25]。

この展覧会の目的は、「第一に、我々の時代に特徴的な芸術上の全体的な作用を展示し、美術と手工芸そして芸術産業それぞれの成果が、いかにして目的に適った趣味によい空間へと調和的に組み合わせられるかを示すこと」である、と開幕の辞で、展覧会組織委員長を務めたドレスデン工芸学校長ウィリアム・ロツソウは述べた^[26]。本展はまさに、一九世紀後半以降長きにわたって行われてきた、美術と手工業と産業の自律性と関係性に関する議論を踏まえ、それを「芸術 (Kunst)」のもとに統合し、来るべき時代に相応しい文化の姿、ひいては国そのものの姿を可視化することを目指したのだと言えよう。

この国家的展覧会の中で、最も注目されたもののひとつが、ドレスデン手工芸工房の展示である。「芸術産業」に区分けされたシュミットの工房の展示は、「美術 (空間芸術)」と「手工芸」が展示された展示宮内ではなく、その手前左側に建てられた独自のパヴィリオンで行われた。そこで彼らは、一九〇三年頃から取り組んでいた家具の製造工程における機械化の成果をはじめ発表した。機械製造のために規格化された鏡板を用いた、リーマーシュミットのデザインによる家具調度は、「機械製家具 (Maschinenmöbel)」と命名され、展覧会ではそれらによって設えられた書齋や食堂が紹介された「図6」。さらには、いまだ馴染みのあまりない機械による生産工程を紹介するため、生産ラインの再現やサンプルの展示も行われた。リーマーシュミットが手がけた「機械製家具」は、シンプルで自然な素材感が美しく、しかも実用性に優れていた。そのような良質な家具を、シュミットとリーマーシュミットは、機械生産を導入することで、社会の中間層さらにはその下の労働者階級の人々にも手が届くものにしようとした。この「機械という精神から発展させた家具様式」^[27]で設えられた部屋は、単なる新製品の紹介の域を超えて、そのような人々に対し理想的な生活というヴィジョンを提示するという教育的機能をも帯びていた。そのことは、第三回ドイツ工芸展終了後、その成果を踏まえて行った講演会でヘルマン・ムテジウスが述べた次の言葉にも通じるだろう。「工芸 (Kunstgewerbe) は「…」、極めて重要な教育的課題に直面している。そしてそれは、従来工芸に想定されていた境界を遙

かに越えてしまっており、たんに工芸であるという以上に、文化的教育手段となっている。工芸の目的は、堅実さや誠実さそして市民としての質朴さを持つよう、今日の社会の様々な階層の人々を促すことである。「…」そのことは、ドイツの集合住宅や戸建住宅を変化させるだけでなく、今の世代の特性に直接働きかけることになる。」「²⁸」

これまで述べてきたような展覧会の目的を確実に達成するため、展示総括を担っていた建築家のフリッツ・シューマッハーは、展覧会への出品作品を、芸術家ないし建築家によってデザインされたものに限定した。それは、デザイナーと製作者が未分化な伝統的工芸製造業者や、デザイナーに仕事を依頼できない弱小業者の展覧会からの排除を意味し、当然ながらそれら関係団体から猛反発の声が上がった。そのような状況下で、第三回ドイツ工芸展を組織するためにドイツ各地から参集していた芸術家や建築家そして企業家や政治家、ジャーナリストなどは、展覧会組織委員会のような一過性の組織ではなく、恒常的に近代工芸運動の理念の実現に努める新たな組織の創設を考え始めた。そして一九〇七年一〇月に誕生したのが「ドイツ工作連盟」である。当初「ドイツ工芸連盟 (Kunstgewerbebund)」と仮称していたこの団体は、ムテジウスの言うように、従来の工芸 (Kunstgewerbe) の境界を越え、「教育と広報活動、そしてさまざまに関連する問題に対する断固たる態度を通して、芸術と工業そして手工業が協力し、製造業における労働を崇高化すること」²⁹を目指して結成された。そしてそれは、一九世紀後半からドイツの諸領邦に生じた近代工芸運動をめぐる様々な動きが、「ドイツ」文化の刷新を求めて、ひとつに収斂した瞬間でもあったのである。

池田祐子(いけだ・ゆうこ)

京都国立近代美術館学芸課主任研究員。

図版出典

図 1・2・4・6 Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kunstgewerbemuseum, Hrg., *Jugendstil in Dresden – Aufbruch in die Moderne* (Edition Minerva, 1999)

図 3 Zentralinstitut für Kunstgeschichte und Bayerischer Kunstgewerbe-Verein e.V., Hrg., *schön und gut. Positionen des Gestaltens seit 1850* (Deutscher

Kunstverlag, 2002)

図 5 Klaus-Peter Arnold, *Vom Solokissen zum Städtebau. Die Geschichte der Deutschen Werkstätten und der Gartenstadt Hellerau* (Verlag der Kunst, 1993)

註

*1 各領邦の自治裁量の大きさは、第一次世界大戦後にドイツ帝国が崩壊し、領邦国家が解体されて州政府へと移行しても(そして現在にいたるまで)引き継がれた。ドイツ語の「Staat」は通常「国家」と訳されるが、領邦(国家)や州(通常は「Land」)に関しても「Staat」を用いる。つまり英語の「State」に近い。それゆえ「国立」は「国家」と訳されることの多い。一九一九年にウアイマールで設立されたハウハウスの正式名称「Staatliches Bauhaus」の「Staatlich」を「ドイツ国立」と捉えるのは誤りである。ハウハウスが、いわゆる「国立」であったことはなく、設立時はテューリンゲン州政府に、また一九二五年のデッサウへの移転以降はデッサウ市に帰属する学校組織であった(一九三一年のヘルリン移転以降は私立学校)。

*2 各領邦国家における主要都市同士、さらには対プロイセンを念頭においた工芸政策の詳細については、次の文献に詳しい。John Vincent Macuire, *Before the Bauhaus. Architecture, Politics and the German State, 1890-1920* (Cambridge University Press, 2005). 「邦訳: ジョーン・V・マクイア(田所辰之助/池田祐子・訳)『「フョーザ」ハウハウス―帝政期ドイツにおける建築と政治―一九〇一―一九二〇』(三元社, 二〇一五年)」

*3 三つの主要分離派の中で、建築・工芸分野との協働を最も重視したのがウイーン分離派(一八九七年設立)である。対して画家のマックス・リーバマンと画商ハウル・カッシーラーが中心となり、ドイツにおける印象派・後期印象派絵画受容の最重要プラットフォームとなったヘルリン分離派(一八九八年設立)は、応用芸術分野との協働が希薄であった。

*4 „Anhang, Dokumente“, in: Kathlyn Bloom Hiesinger, Hrg., *Die Meister des Münchener Jugendstils* (Prestel, 1988), S. 169.

*5 Christoph Hölz, „150 Jahre Kunsthandwerk... ein Bilderbogen“, in: Zentralinstitut für Kunstgeschichte und Bayerischer Kunstgewerbe-Verein e.V., Hrg., *schön und gut. Positionen des Gestaltens seit 1850* (Deutscher Kunstverlag, 2002), S. 46.

*6 Friedrich Ahlers-Hestermann, *Silhouetten – Aufbruch der Jugend um 1900* (Gehr. Mann, 1956), S. 40.

*7 針貝綾氏によれば、手工芸委員会の結成は展覧会開始直後に遡る。さらにこの時、ヘルレプシュユリアフレンドスに代わり、画家のフランツ・アウグスト・オットー・クリューガーが加入した。針貝綾「第七回国際美術展と連合工房の創設―シュンホン手工芸連合工房史試論」『長崎大学教育学部紀要―人文科学』第七一号(二〇〇五年)「四四―四五頁を参照。

*8 „Anhang, Dokumente“, 1988, S. 169f.

*9 Vgl. „Korrespondenzen: München“, in: *Dekorative Kunst*, 1. Jg., Heft 5, 1898, S. 226; „Korrespondenzen: München“, in: *Dekorative Kunst*, 1. Jg., Heft 6, 1898, S. 262.

*10 Josef August Lux, *Das neue Kunstgewerbe in Deutschland* (Leipzig, 1908), S. 120.

*11 後述「シュンコックはシュトゥットガルト、リーマーンシュミットはドレスデン、ヘーレンスはダルムシュタット、ブルノー・パウエルはヘルリンに

活動の拠点を移した。

- *12 Paul Schumann, *Dresden* (Leipzig, 1922), S. 299, zit. nach Gisela Haase, Petra Holscher und Alfred Ziffer, „Jugendstil in Dresden“, in: Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kunstgewerbemuseum, Hrsg., *Jugendstil in Dresden – Aufbruch in die Moderne* (Edition Minerva, 1999), S. 14.
- *13 旧来の芸術組合 (Kunstgenossenschaft) から「分離」して結成されたため、ドレステン「分離派」とも呼ばれるが、リッペン・ウィーン・スリンのような「分離派」を正式名称とはしてゐない。
- *14 *Führer durch die Internationale Kunst-Ausstellung* (Dresden, 1897), S. 4.
- *15 Axel Schöne, „Ohne Zweifel eine der besten – Die Internationale Kunstausstellung 1897“, in: *Große Ausstellungen um 1900 und in den zwanziger Jahren*, Dresdner Hefte, 18. Jg., Heft 63 (Dresden, 3/2000), S. 24.
- *16 公式カタログでは、第六室が「近代的なフロアマンの室内調度」となつてゐる。 *Offizieller Katalog der Internationalen Kunst-Ausstellung Dresden 1897*, 3. Aufl. (Dresden, 1897), o. S.
- *17 *Führer durch die Internationale Kunst-Ausstellung*, S. 13.
- *18 „Ankündigungsschreiben der Dresdner Werkstätten für Handwerkskunst Schmidt und Engelbrecht, 1898“, in: Klaus-Peter Arnold, *Vom Sofjakissen zum Städtebau. Die Geschichte der Deutschen Werkstätten und der Gartenstadt Hellerau* (Verlag der Kunst, 1993), S. 20.
- *19 Lux, *Das neue Kunstgewerbe in Deutschland*, S. 144f.
- *20 リーバー・シュロットとの妹フリーダが一九一〇年にシュロットと結婚し、二人は義兄弟となった。
- *21 Klaus-Peter Arnold, *Vom Sofjakissen zum Städtebau. Die Geschichte der Deutschen Werkstätten und der Gartenstadt Hellerau* (Verlag der Kunst, 1993), S. 63.
- *22 Peter Peschel, „Karl Schmidt und seine Werkstätten für Handwerkskunst“, in: *Gartenstadt Hellerau. Der Alltag einer Utopie*, Dresdner Hefte, 15. Jg., Heft 51 (Dresden, 3/1997), S. 4. 事業の拡大に伴ひ、一九〇一年「工房はマラゼヴィツキー通りの旧たばこ工場に移転した。
- *23 田園都市・レラウとカール・シュロットをしてドイツ手工芸工房との関係については、註18および21で言及したアルノルトの著書に詳しい。また、山名洋「夢幻のドイツ 田園都市―教育共同体・レラウの挑戦」(ワネルヴァ書房、二〇〇六年)およびマッシュイカ『ゴッホーザン・ハウス』(特に第六章)を参照のこと。
- *24 この第三回ドイツ工芸展については、マッシュイカ『ゴッホーザン・ハウス』第四章において詳細に論じられてゐる。展覧会全体の包括的内容については、註18を参照のこと。
- *25 各部門の内容と責任者は次の通り、1. 造形芸術(オットー・クスマン)、2. 空間軽術(フリッツ・シューマッハー)、3. 教会芸術(コルネリウス・グリュット)、4. 民俗芸術(オスカール・ザイフェルト)、5. 技術(カール・ケチャウ)、6. 学校(カール・グロース)、7. 手工芸製品(マックス・ハンス・キューネ)、8. 芸術産業見本(カール・グロース)、9. 素材別芸術産業(エーリヒ・クラインハル)、10. 芸術産業機械と工作物(マックス・ブー)。
- *26 *Ausstellungszeitung der Dritten Deutschen Kunstgewerbe-Ausstellung Dresden 1906*, hrsg. v. Direktorium, Nr. 1-34, S. 164, Zit. nach Perzold-Hermann, „Die Dritte Deutsche Kunstgewerbeausstellung Dresden 1906“, S. 65.
- *27 Ebd., S. 357.
- *28 Hermann Muthesius, „Die Bedeutung der Kunstgewerbes“, in: *Dekorative Kunst*, 10. Jg., Heft 5, 1907, S. 183. 一九〇七年一月に、ベルリン商科大学開校式での講演会に基づく論考。この講演の中、ムテシウスは「伝統的ではあつても旧態然とした工芸(生産)に安住している人々を公然と批判し、大きな議論を巻き起こした。「ムテシウス問題」と呼ばれるこの論争も、ドイツ工作連盟創設のひとつの重要な起爆剤となった。マッシュイカ『ゴッホーザン・ハウス』(二二五～二二二頁、参照のこと)。
- *29 „Die Veredelung der gewerblichen Arbeit im Zusammenwirken von Kunst, Industrie und Handwerk“, in: *Verhandlung des Deutschen Werkbundes zu München 11. und 12. Juli 1908* (Leipzig, 1908), S. 60.