

ドイツ工作連盟の設立背景をめぐって

— 芸術と経済との関わり —

Über die Gründungshintergründe des Deutschen Werkbundes.

— Die Zusammenhang von Kunst und Wirtschaft —

貞 包 博 幸

Hiroyuki Sadakane

Abstract

Der Deutsche Werkbund, der am 5. Oktober 1907 in München durch den Zusammenschluß von Künstlern, Gewerbetreibenden usw. gegründet wurde, war der bedeutsamste Erfolg der deutschen modernen Bewegung in Kunstgewerbe, die am Ende des 19. Jahrhunderts mit der Absicht begonnen hatte, die Kunstempfindung des modernen Menschen auch in den Gegenständen seines täglichen Gebrauchs zum Ausdruck zu bringen. Er war jedoch nicht nur eine Kunstgewerbebewegung, sondern auch eine kulturelle Bewegung, die einen Sammelpunkt bilden wollte für alle, welche die gewerbliche Arbeit als ein Stück der allgemeinen Kulturarbeit halten.

Der Zweck, wie es in der Satzung des Bundes heißt, war die Veredlung solchen gewerblichen Arbeit, mit anderen Worten, die Bekämpfung des Schundes und die Förderung der Qualitätsarbeit, weil noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts auf dem Gebiete der Kunstindustrie die Nachahmungstendenz der historischen Stile herrschend war. Nämlich können wir sagen, daß der Bundeszweck darin lag, die zweckmäßige Stile zu formen, die der modernen Produktionsbedingungen in unserem Maschinenzeitalter entspricht. Um den Zweck zu erreichen, der Werkbund wollte durch das Zusammenwirken von Kunst, Industrie und Handwerk zwischen dem wirtschaftlichen Materialismus und dem künstlerischen Schöpferdrang wieder die Brücken schlagen, die in einer unhemmbaren wirtschaftlichen und technischen Entwicklung hinweggeschemmt worden waren, denn die Trennung zwischen Erfinder und Ausführer, die sich aus solcher Entwicklung der Industrie herausgebildet hatte, wurde als die Hauptsache für Schund in der Kunstindustrie betrachtet.

Und im Werkbund wurde die Kunst als das angesehen, was sie nicht nur eine ästhetische, sondern zugleich eine sittliche Kraft hat, und sie in letzter Linie zur wirtschaftlichen Kraft führt. Auf Grund dieser Kunstgewerbegedanke wurde die Förderung der Qualitätsarbeit als Bundesaufgabe hingestellt.

ドイツ工作連盟 (Deutscher Werkbund) は今世紀の始めミュンヘンに設立され、西欧近代の建築工芸発展史のなかで、新しい建築や工芸思想の生成と、工業デザインの発達において多大な成果をあげた。20世紀初頭のドイツは、19世紀後半の英国と同じく、急速な近代化と工業化の進展にともなって、産業製品の粗悪化をきたしていたが、そうした産業製品の質的向上をはかるために、合目的な造形を目指し、創造的芸術家と生産工業との統合を目的としたのが、ドイツ工作連盟であった。それはいわば、歴史様式傾向の否定とともに、建築や工芸の新しい様式形成を標榜して、前世紀末に始まったドイツ近代運動の最も意義ある成果といえるものであり、ここでは芸術と工業および手工作の各おのの共同作業を通して、良質品の生産に励むことがドイツ文化再興の課題であるとみなされた。この意味で、工作連盟は、それまで単なる物品でしかなかった産業製品を、一般的文化事業の一断面とみなす全ての者の集合の場⁽¹⁾であった。

こうした目的のもとに成立した工作連盟は設立後、ドイツ全土の組織活動として会員数を増やし⁽²⁾、また、その影響はヨーロッパ諸国にもおよび、スイスやオーストリアにも同種連盟を設立させた。とくに第1次大戦後、この連盟から育った意気盛んな若い芸術家たちが、新しい建築思想や統一様式を求めて、あらたに「芸術労働評議会」(Arbeitsrat für Kunst)やバウハウスを創設し、工作連盟の指導理念を発展させ、工業デザインの原理を確立していったことは着目すべきことであろう。1933年、工作連盟は一時解散されたものの、第2次大戦後には再び結成され、その活動は今日もなお続いている。ところが、西欧近代建築工芸運動のなかで果したそうした役割と成果の大きさにもかかわらず、工作連盟の思想や活動は、設立当初以来、連盟自身が公刊した年鑑や年報⁽³⁾、その他会員の刊行物、さらには当連盟の企画した数々の展覧会などを通して、断片的に知られているに過ぎず、この連盟の総合的な研究成果は未だみられない。それは多分に、この連盟が多くの、しばしば相対立した思想の歴史であったことにもよる⁽⁴⁾だろう。しかし、さいわい、創設期の連盟の活動や理論的展開については、いくつかの優れた研究⁽⁵⁾がみられる。

そこで、本稿では、当時の資料やそれらの研究をもとに、とくに、芸術・経済双方の要因が密接に絡み合いながら発展したドイツ近代運動の動向を追うことによって、工作連盟の設立背景を考察してみようと思う。

一

ドイツの工芸領域において、近代運動 (Moderne Bewegung) が工芸の指導者たちの間で口にされ始めたのは1895年頃のことであった。これは、19世紀末の他のヨーロッパ諸国においてもそうであったように、ラスキンやモリスの唱導した英国のアーツ・アンド・クラフト運動の影響をうけたもの⁽⁶⁾であり、彼らドイツの指導者たちは、この近代運動という言葉によって、因襲に反対し、工業側のきまりきった繰り返し作業と闘って、家庭環境や日常使用の諸対象領域にも、近代人の芸術感情を表現しようとした全ての進歩的努力を意味した⁽⁷⁾。しかし、アーツ・アンド・クラフト運動が手工芸の復興を意図したのとは異なり、彼らがまず注目し期待したのは、産業美術そのものの革新であり、その新しい方向づけであった。というのも、とりわけ産業美術領域では、急速な経済発展にともなって、魂を喪失した過去様式の模倣や装飾過多への傾向がもっぱら支配的となっていたからであった。たとえば1873年のウィーン万国博や1876年の第1回ドイツ工芸展 (ミュンヘン) ではルネッサンス様式が模範とされたのをはじめ、1880年代にはこの様式模倣が栄え、その後バロックやロココ様式、さらにアンピールやルイ16世様式、日本美術ともっぱら過去様式や他国の形式模倣が行われていた⁽⁸⁾のである。そこで、そうした歴史主義に終始することは、機械生産を本質とした近代の新しい課題解決の推進力を妨げるに違いないと、彼らは感じ取っていたのである。そうしたなかで、彼らは歴史主義的な傾向を示さない一切の造形指向に対して近代性を意識し、産業美術のための新しい様式を模索し始めたのである。

ドイツにおいて、そうした近代運動への契機を最初に与えたのは、1893年のシカゴ万国博であった。当展に出品されたドイツの産業製品に較べて、アメリカが展示した各種工芸品は実用的かつ衛生的な合目的の原理と新しい個人趣味の要求とが調和し、実

用芸術 (Nutzkunst) の今後進むべき方向を如実に示していた⁽⁹⁾のである。しかし、この新しいアメリカ趣味は要するに、イギリスの植民地芸術に他ならぬものであったため、ドイツではやがて英国様式として英国趣味がはやった。すなわち、19世紀末の英国では、アーツ・アンド・クラフト運動の進行とともに、建築や工芸の領域で改革が進んだ結果、簡素さや合理性を指向した造形様式がすでに生み出されていた⁽¹⁰⁾。当時、英国ではこの新しい様式をモダン・スタイルと呼んでいた。こうして、米国や英国から、多くの合目的な実用調度品や食器、明るく単純な形式の家具類などが輸入されただけでなく、産業美術の領域では、再びその外面的な形式模倣がおこなわれ、英国商標つきの粗悪な安物品が市場にでまわった。

こうした英国様式の影響は、19世紀末では他のヨーロッパ諸国においても同様であったが、ベルギーやフランスはちょうど同じ時期にそうした影響から脱しようとして努力し、いち早く独自のアール・ヌーヴォーの芸術様式を生み出していた。このアール・ヌーヴォーは、多くの研究⁽¹¹⁾からすでに明らかなように、手工芸や応用美術の復興をもたらしたもので、その点では英国のアーツ・アンド・クラフト運動を直接継承したものであったが、造形表現の上では、自由かつ独創性のある曲線模様を様式特徴としており、なによりも主として建築や工芸領域における装飾芸術の復興を意味するものであった。そしてまた、それは当時の歴史主義的な様式傾向からの離脱を意味し、その根底において、一般に芸術感情の改革を指向するものであった。こうしたアール・ヌーヴォーの進取の気風に富んだ芸術思潮はドイツの若い芸術家たちのなかにも芽生え、彼らのあいだに「近代的情感から新様式を形成する役割」や「産業美術における芸術的指導」⁽¹²⁾も自らの責務であるという意識を生み、この意識が彼らの信条とすらなったのである。

1895年ごろ、そうした意識の若い芸術家の一団がミュンヘンに集まっていた。ヘルマン・オブリスト、ブルーノ・パウル、リヒャルト・リーマーシュミット、ベルンハルト・パンコックら⁽¹³⁾であり、彼らの多くは画家から応用芸術に転向し、合目的な形態、素材の卒直さ、新しい趣味を意図した家具や調度品

その他の応用美術品の製作に取り組んだ。そして1897年、彼らは同一目的から一致団結し「ミュンヘン手工芸芸術共同工房」(Münchener Vereinigte Werkstätten Für Kunst im Handwerk)を組織した。設立目的は外国かぶれと闘い、芸術家・生産者・消費者間の活気ある関係をつくり、国民芸術を助長する⁽¹⁴⁾ことにあった。この組織はドイツ国内の他都市へも刺激をあたえ、その翌年、カール・シュミットによって「ドレスデン手工芸工房」(Dresdener Werkstätten Für Handwerkskunst)が結成された。これらの工房で、工芸品に芸術的魅力を付与しようとした試みはすべて、ドイツにおける新しい芸術様式を示すもので、同国ではそれらの芸術傾向をユーゲントシュティールと呼んだことはすでに周知のことであろう。そして、このユーゲントシュティールはベルギーやフランスのアール・ヌーヴォーと同じく、他の国から直接に影響をうけることなく、独自の芸術的努力の結果生み出されたものであった。この点、英国趣味がヨーロッパ諸国へ波及していった事情とは異なっている。しかし、ベルギーのアール・ヌーヴォー様式をいち早く生み出したアンリ・ヴァン・ド・ヴェルデ (Henry van de Velde) が、1896年パリーの美術商のビング (S.Bing) の店の設計をしたことが、フランスにおいてこの様式を発展させる契機となったのと同様に、ドイツでのユーゲントシュティールの流行も、1897年開催のドレスデン展の際、そのビングの店が展示されたことに大きく関係している。すなわち、この店の設計はアール・ヌーヴォーの装飾様式を示すとともに、彼の合理主義の美学をいかに表現し、いかなる歴史様式とも無縁であったので、ドイツ国民の目には外国の大きな文化運動の象徴であるかの印象をあたえた⁽¹⁵⁾のである。こうして、ユーゲントシュティールの傾向は、同じ1897年開催のグラスパラスト展 (ミュンヘン) にもみられ、1900年のパリー万国博ではその絶頂に達したかの感をあたえた⁽¹⁶⁾。そして、ここでとくに注視すべきは、他のヨーロッパ諸国のアール・ヌーヴォー様式の場合と同様に、ユーゲントシュティールも、この頃創刊されたパン (Pan, 1895, Berlin) やユーゲント (Jugend, 1896, München)、フェル・サクルーム (Ver Sacrum, 1898, Wien)、『ドイツ芸術と装飾』(Deutsche Kunst und

Dekoration, 1897, Darmstadt) など数々の雑誌を通して普及したことであろう。これら雑誌上に、新様式の挿絵・工芸・建築等の諸作品が掲載されるとともに、そうした新傾向の芸術家たちの芸術理論が論議されたのである。

こうして、ユーゲントシュティールは、世紀転換期のドイツにおいて英国様式や歴史様式の模倣に取ってかわり、建築や工芸領域における全く新しい様式傾向として成立した。しかし、その転向がごくわずかな実践的芸術家によってあまりにも手極わよくなされたため、その成果はさしあたり一般大衆には及ばなかった。すなわち、趣味高尚な者にとっては、新様式の製品はあまりにも質素で、試作品ごときものでしかなかったし、他の者にとっては高価過ぎた。それは国民性に根ざし、国民大衆に答えた芸術ではなく、芸術家にとって興味ある芸術品でしかなかった。多くは販売困難な展覧会用の芸術品⁽¹⁷⁾であった。N・ペプスナーの言葉を借りれば、それは芸術のための芸術⁽¹⁸⁾であった。このため、工場主もそうしたユーゲントシュティールの作家たちの信用未定の製品を敢えて製作しようとはしなかった。しかし反面、美術産業領域では、心ない工業家や偽造者によって、軽卒な形式模倣がおこなわれることになった。“安かろう悪かろう” (billig und schlecht)⁽¹⁹⁾が美術産業界の経済原則とされ、販売力や論出力のある製品はどんな形態のものであれ、模倣され製造された。こうして、歴史様式やユーゲントシュティールの形式模倣が20世紀初頭ドイツの美術産業界に蔓延することとなり⁽²⁰⁾、こうした状況が、ドイツ工作連盟を設立させる直接の原動力となったのである。

二

ドイツ工作連盟の設立会議に参加した当時の著名な工芸批評家ヨーゼフ・A・ルックス (Joseph August Lux) は当代の「芸術的課題は美術手工にあるのではなく、工業にある」とし、さらに「工業の芸術的課題は、工業がもはや偽わりの芸術にではなく、良き趣味に奉仕するよう決心したとき、解決される」⁽²¹⁾

(傍点著者)と述べている。ドイツの工業化は、イギリスやフランスのそれに較べると、産業革命の達成が遅れたので、それだけ遅れをとった。しかし、

それでも世紀転換期のドイツでは、生産の機械化・工業化をいち早く達成した19世紀後半のイギリスと同様に、大量生産とそれに伴う工業製品の粗悪化という事態を経験した。こうした状況に対して、ドイツの建築や工芸の指導者たちは、イギリスのアーツ・アンド・クラフト運動が機械制作こそそうした粗悪化の原凶であるとしてそれに反対したのとは異なり、当初から機械を積極的に受け入れ、これに固有の形態を与えようという態度をとった。これが、20世紀初頭ドイツの近代運動の最も大きな特色であり、この特色の一端はこのころ、芸術と工業、芸術と機械、といった標題の論文や講演、さらには芸術と近代工業生産との関連を経済的視点から捉え直そうとする主張が、多くみられるようになった事実に窺い知ることができる。ヘルマン・ムテージウス (Hermann Muthesius) が1902年『芸術と機械』と題し発表した論文⁽²²⁾は、その最初期のものといえるだろう。

彼はこの中で、モリスの手工芸復興運動に関し、彼らは、民衆による民衆のための芸術の理念から出発しながら、結局非常に高価な製品を提供したので、せいぜい金持ち階級の者だけがそれらを購入できたに過ぎないと述べ、国民経済の視点から、モリスの工芸思想の矛盾を指摘し、批判した。手工品はたしかに、良製品であるとしても、大量に、かつ安価に制作されないかぎり、それは国民の日常的使用に应えうるものとはならないと主張したのである。そこで、今日の生活状況に照応したものは機械制作であり、その正しい導入こそ、今日の近代芸術領域における最も困難かつ最重要の課題であるとした。したがって、いま必要なことは、芸術的観点にたつて、機械製品を問い直すことである。彼によると、工業製品を必然的に非芸術的なものとみなす考えは、実用形式外の何らかの附加物に対してのみ芸術的と呼んできた旧来の美学の所産でしかなかった。つり橋、機関車、自転車など旧来の芸術解釈のわく内になかった新しい造形物、すなわち模倣すべき形式の先例のない、合目的で純粋な形式の技術的構造物に対して、新しい美の感情が生じているし、こうした美的感情に照応して美的判断も変わらなければならぬと主張したのである。そして、ここに成立した様式を、旧来の芸術様式と同等の資格をもって、今日的

の様式 (Zweckmässigkeitsstil),あるいは機械様式 (Maschinenstil)と呼んだ。こうした合目的的形成物は、19世紀後半のヨーロッパに生じた新しい経済関係や交通関係、新しい構造原理、鉄やガラスの新しい素材等々から生まれたもので、もっぱら近代生活の諸要求に応じたものであった⁽²³⁾。

こうして、ムテージウスは、1907年「新しい活動は新しい尺度と新しい原則とを伴った新しい美学法則を生む」⁽²⁴⁾と述べた。純粹に技術的な表現形式の機械製品に対して、全く新しい美的感情、いいかえれば全く新しい形式美と美学とが生まれたことを指摘したのである。ドイツ工作連盟の指導的会員となったアンリ・ヴァン・ド・ヴェルデはかかる美を、合理美 (Vernunftgemäße Schönheit) と称し⁽²⁵⁾、ムテージウスはザッハリッヒカイトなる概念をもって表現した。また、技術美 (Technische Schönheit) と称し、その美的特質を論じる試みもおこなわれた⁽²⁶⁾。本節の冒頭に記した J・A・ルックスのいう良き趣味とは、こうしたザッハリッヒな形式美を指したものであり、そして、20世紀初頭ドイツの近代運動は、要するにかかる形式美へと向った一連の様式運動であったといえることができる。

ムテージウスはこうして、ザッハリッヒな様式傾向を推進するドイツ近代運動の中心人物となった。しかし、このザッハリッヒという言葉はもともと、英国のアーツ・アンド・クラフト運動の発展とともに成立した、建築や工芸領域における単純かつ合理的な様式に対し、彼が称賛の辞として用いたものであった。彼は、1896年から1903年までの間、ロンドンのドイツ大使館の随員として、英国住宅の研究に従事していた。このときの経験を基にして、彼は、芸術的に盲目的となり、無関心なまでに墮落した時代の偽わりの華美を排斥し、素材や制作の純正を生み出した傾向に対し、「合理的ザッハリッヒカイト」 (vernünftige Sachlichkeit)⁽²⁷⁾と呼び称揚したのである。それはちょうど、ドイツにおいてユーгентシュティールの新様式が盛行していた世紀転換期のことであった。しかし、第1節の冒頭で述べたような近代運動への意識のなかから成立したユーгентシュティールは、本質的に装飾芸術であり、その形態特徴が個々の作家の装飾本能や個性に基礎を置いたものであったので、非個性的な製作を本質とした

機械生産、すなわちいま述べたザッハリッヒな形態原理には必ずしも適合できるものではなかった。ユーгентシュティールの作家たちの多くが、20世紀にはいり様式転向を余儀なくされたのは、この点に最大の理由があったといえるだろう。たとえば、前述したカール・シュミット主宰の「ドレスデン手工芸工房」では、1906年、ユーгентシュティールの作家であったブルーノ・パウル (Bruno Paul) らによって、いち早く機械製家具を製造し、工業デザイナーとしての初例をつくった。それらの家具は、ややユーгентシュティールの曲線形態を残しながらも、大量生産家具を意図したものであった。1910年、ブルーノ・パウルは規格化部品によるユニット家具を製造し、それらを型家具 (Typenmöbel) と称し、展示している。

ところで、ドイツ近代運動がそうしたザッハリッヒな様式傾向の成果を組織的に象づけたのは、1904年開催のセント・ルイス万国博においてであった。ドイツ政府の監督官として加わったムテージウスが、ドイツの展示品に関し、近代運動の資格はもはや論議する必要はない、ドイツは明らかに完全な工芸の勝利を得た、と評する⁽²⁸⁾ほどに、この展覧会には家具や室内装備の単純性、素材価値のありのままの主張、合目的性の強調等々が認められた⁽²⁹⁾のである。こうして、同年、当時自由主義思想の政治家としてすでに国家的名声を得ていたフリードリッヒ・ナウマンも、前述のムテージウスの論文とほぼ同じように、機械時代における芸術問題について論じた⁽³⁰⁾。彼はまず、工業の未来は生産品に価値を付与する芸術に依存すると述べながらも、現代芸術の享受者は国民大衆であり、そうした大衆の趣味や要求に応じて、現代の芸術感情も変化したことを指摘した。そして、その変化をもたらした最大の要因が、国民大衆に対し量産を約束した機械であった。かくして、機械製品の質的向上をはかることが、現代芸術の課題となった。しかし、彼によると、それは単に芸術的な課題であるだけでなく、製品の売れ行きを高め、経済的利益を増大させることともに、国民の文化水準を向上させるので、商業政策的にも社会政策的にも有意義であると論じたのである。こうして、いまや、ドイツの完全な統一文化、ないし機械時代に即応した国民様式が問題となっていると主張

したのである。彼が機械時代の様式例として示したのは、先述のムテージウスと同じく、橋梁・汽船・駅といった鉄骨建造物、すなわち近代技術のもたらした飾りのない構造物であった。ナウマンのこうした、美的問題の経済的、社会的意義に対する信念が、彼の交流仲間を刺激し、第3回ドイツ工芸展の開催を促した。

三

第3回ドイツ工芸展(III. Deutsche Kunstgewerbeausstellung)は1906年5月、ドレスデンにて開催された。この企画立案の中心となったのは、建築家のフリッツ・シューマッハ(Fritz Schumacher)であった。同種企画は1903年、ミュンヘンにてすでに構想されていたが、この年に至ってそれが実現したものである。目的は、第1回(1876年)、第2回(1888年)のミュンヘンでのドイツ工芸展が歴史主義の様式に終始したものであったため、近代運動開始以来の現代ドイツ工芸の趣味動向と、芸術文化の姿に対してできるかぎり明瞭な展望を与えることにあった。このため、美術・手工芸・美術工業(Kunstindustrie)の三分野にわたって、当時の芸術活動の特徴づける作品が一堂に展示されたが、なかでも室内装飾に重点がおかれ、また機械制の大量生産品、たとえば機械制家具や暖炉その他が現代の芸術文化の作品として展示された⁽³¹⁾のである。すなわち、当展は、現代の諸条件と形式力に基づいて、実際生活から生まれた造形的課題の全域に着手しようと決意した諸力が結集し、現代固有の形式力の告白たらん⁽³²⁾としたものであった。したがって、展示品の多くが合目的な造形言語を語るものであったことはいうまでもない。

こうしたドレスデン展に寄せて、先のナウマンは、『芸術と工業』について論じた⁽³³⁾。その概要によると、今日の工業美術の最も大きな特色は、芸術家と企業家との分離、さらに企業家はその活動の生産的、商業的部分から切り離されている点にあると指摘した。かつて、手工芸家は芸術家・技術家・商人の各おのの活動部門を自己のうちに統一していたが、工業美術がかかる統一を失なったところに、芸術家や企業家の今日的課題があるとした。また、今日の工業美術の基本的な考えは複製にあるが、この複製はそれ自体決して芸術の完全な喪失を意味するものでは

ないとした。すなわち、手工に固有なデザインを機械的手段で生産するかぎり、工業化にはある確かな芸術的貧困を伴うとしても、機械には限りなく豊かなそれ固有の形式言語がある。その際、職業詩人が出版＝複製を必要不可欠な条件としているように、芸術家は工業の高度な複製技術の手段を利用しなければならぬとし、企業家と芸術家との協調関係を説いたのである。いいかえれば、ドイツ工業美術の発展にとって、製品の質的側面に寄与する産業美術家(gewerblicher Künstler)の育成の必要性を主張したのである。ドレスデン展にはそうした協調に基づく機械製品が展示されたし、それは工業美術の将来に確かな展望をあたえるものであった。こうした結果、ドイツ近代運動は、当展を契機として、これまでの個別的な芸術活動から一步踏み出し、芸術・産業の両分野にたずさわる諸力を結集し、組織化の方向へと動き出した。というのも、ドレスデン展自体、ナウマン、ムテージウス、ヴァン・ド・ヴェルド、ペーター・ペーレンスなどドイツ近代運動の指導者たちの多くが参画した⁽³⁴⁾ものであったし、また事実彼らによって、翌1907年後述のドイツ工作連盟が組織されることになったのである。当展は、この意味でも、またその主旨や成果の点からみても、事実上第1回ドイツ工作連盟展といえるものであった。そうした組織化への動向に直接のきっかけを与えたのが、いわゆる以下の「ムテージウス事件」なるものであった。

1907年の春、ムテージウスは、新設のベルリン商科大学で近代工芸に関し、一連の講義をおこない、その初回の講義題目が『工芸の意義』⁽³⁵⁾であった。彼は、1903年以降ベルリンのプロシア通産省工芸顧問として、工芸発展のため活動していたが、この講義のなかで、手工芸や工業の側にいまなお横行していた歴史様式重視の姿勢に対し、厳しい批判と警告を発したのである。実際には、これよりやや前に、工場経営者や商人など歴史様式や旧態依然の製品感覚に固執していた工芸界の代表者たちが連邦政府に対し、ドレスデン展や近代運動の動向に関し抗議声明を提出していたので、ムテージウスの講義内容は、これへの反論の意を込めたものであったと同時に、近代運動の成果に対する自信に満ちあふれたものとなった。そうした社会背景を踏まえて、彼は、近代工芸の意義を芸術・文化・経済の三つの側面から捉

え、それら相互の関連についても論じた。まず、近代運動の新しい様式傾向に関連し、芸術様式はその時代の精神的・内的諸活動の可視的表現であるという一般的な芸術解釈を示し、そうした解釈に基づいて、精神的、物質的、社会的な諸条件がすっかり変化した現代には、現代固有の外面形式がなければならないと主張したのである。また、現代工芸の第一要件は使用能力という点にあり、それゆえ、外面形式はまず第1に、目的から論理的必然性をもって発展したものでなければならず、その上に立って素材と構造の条件に従ったものでなければならない。これら三つの造形原則に人間感情の要素が加わって、外面形式は決定するとした。こうした工芸様式理論に立ったとき、様式模倣はこれらの造形原則に反するものであり、したがって、それは代用品、模造品でしかないと論難し、ドイツ美術工業界の歴史主義的な造形態度を痛罵したのである。しかし、美術工業界や消費大衆としての一般市民が製品の売れゆき、安価といった経済的需給原則に隷従しているかぎり、そうした現代工芸の改革の達成は困難なことであった。それゆえ、工芸様式の革新として出発したドイツ近代運動は、自らが指導理念としてきたザッハリッリカイト性や論理的構造の原則、いいかえれば工芸製品の純正（Gediegenheit）の原則を、自己の芸術活動の範囲内にとどめるだけではなく、市民の生活観全般に関わったものへと発展させなければならなかった。工芸の改革の達成にはまがいものやうわべの華美を忌避し、製品の純正を愛好する一般大衆の意識変革が前提となった。かくして、ムテージウスは一方において、美術工業界に対し経済的、商業政策的観点から、近代工芸様式の意義を説き、他方においてその文化的意義をとらえた。彼は、近代運動に対する外部からの抗議はそもそも純粋に金銭的動機から生じたものであると感じ取っていた。そこで、彼はドイツの美術工業界の時代遅れな造形感覚を嘆き、と同時に、ドイツ的と無趣味とが諸外国では類似概念とみなされている現況をまずもって訴え、外国の独創的な成果の模倣と、より安価な製品で利益を得ようとする生産態度を、ドイツにとって不名誉なことであると論じたのである。他方、ドイツ製品の品質の向上はドイツ工業生産の名声を世界市場において高め、それはまた必ずや経済的利益の増大をもたら

すであろうと力説したのである。こうした観点に立ったとき、美術工業界にとって目下問題なのは、独創的な趣味と、すぐれた国民文化の創出であると主張し、歴史様式の模倣にかえて、純正の造形原則に基づいた製品の生産を推奨したのであった。かくして、ドイツ近代運動は、本来の工芸革新運動のわく内にとどまらず、一般的な芸術運動、ひいてはドイツ文化運動となり、人格教育や文化教育の問題へと発展していき、新しい工芸観に即した新しい生活文化の創造を意図しなければならなかった。

こうしたムテージウスの発言に対し、ベルリンの「工芸経済利益組合」（Verband für die wirtschaftlichen Interessen des Kunstgewerbes）は、その発言を美術工業界への誹謗と受け取り、さっそく同年（1907）6月のデュッセルドルフ会議は「ムテージウス事件」として、彼の発言内容を議題に取りあげたのである。しかし、彼ら反対者の関心事はもっぱら目先の営業上の利益のみであったので、ムテージウスに賛同した者たちは、同組合からの脱退を決意し、直ちに全く新しい組織の結成準備に取りかかった。このとき、その準備作業に加わった一人が、ドイツ工作連盟の第二代会長を長期間勤めたペーター・ブルックマン（Peter Bruckmann）であった。彼は後年、自ら書いた工作連盟史のなかで、こうした組織結成の背景について「われわれは文化を高揚し、国家の需要を高め、品質を奨励することに倫理的・国家的義務を認めた。そして、このことは、われわれが芸術的利益を守ることに他ならない」⁽³⁶⁾という前記デュッセルドルフ会議でのJ・A・ルックスの発言を引用することともに、自らも工芸革新運動を文化活動とみなし、それがまた経済的利益をもたらすものであることを確信していたと述べている。こうして、ムテージウス事件を契機に、近代運動の指導者たちは、ドイツ文化の再生と経済発展とを希求し、新しい組織結成のために同年10月5・6の両日、ミュンヘンに集合したのである。

四

この新しい組織の設立会議は、12人の芸術家と12の製造企業が呼びかけたもので、100人以上の著名な芸術家、新旧傾向の建築家、工業家、美術史家や美術愛好家などが参集した。J・A・ルックスの会議

報告⁽³⁷⁾によると、これらの参加者たちは平素利害を異にし、対立的関係にある者たちであったという。そうした彼らが、請負制度や製作費の値引きの悪弊、手工家や商人や後継者の改善、その他工芸制作上の種々の現実問題について討議し、同時に新しい工作連盟設立の意識について語り合った。しかし、多くの参加者たちにとって、この工作連盟は、直接的必要性からではなく、粗悪品の克服、良製品の推奨という時代の倫理的要求（すなわちドイツ近代運動の根底に横たわっていた要求）に呼応して設立されたものと思われたにちがいない、とルックスは記している。このとき、ムテージウスも式辞を述べる予定であったが、先述のように、彼は1903年以来プロシア通産省工芸顧問の要職にあったので、同所管省の立場を考慮して、設立会議には参加しなかった。このため、F・シューマッハが芸術家側の代表として基調演説をおこなった。その演題は『文化的調和の再生』⁽³⁸⁾というもので、それは連盟設立会議の趣旨と雰囲気とを十分に伝えるものであったといつてよい。

彼の主張によると、現代ドイツ工芸の危機的状況は創案者(Enfinder)と制作者(Ausführender)との分離に起因するものであり、これは当代の経済的・技術的發展、すなわち工業的機械生産の必然的な結果であると論断した。かつての工芸制作においては、そうした分離はなかったし、それゆえそこには制作の最上の特色が發展できた。したがって、今日のドイツ工芸再生の方途は、そうした既存の分離に橋を架けわたす努力によって、それを克服することにあると述べ、このことが工作連盟設立の最大の目標であると論じた。すなわち、芸術家・工業家その他の共同作業が、そうした分離を克服するために必要であると主張され、それにのみドイツ工芸の質的回復が可能であるとしたのである。しかしこの場合、美術工業側は芸術家を自らの生産原理に隷属させるのではなく、また逆に、芸術家は自らの創案意思に生産者を服従させるのでもない、そうした両者の全く対等で緊密な協調関係を築くのでなければならないと説いた。かかる見解は、先述したナウマンの第三回ドイツ工芸展の際の主張を踏襲したものでしかなかったことはいふまでもない。また一方、彼は、芸術の審美力は同時に、倫理力を有し、最高の経済力を発揮すると述べ、ムテージウスがベルリン商科大

学の初講義において表明していた前述の主張を繰り返した。すなわち、創案家のデザインした良製品の生産において、芸術の息吹きが躍動すれば、労働者の存在感は高揚するし、そこに労働の喜びを得ることができると論ずる一方、外国との経済競争において勝利をもたらすのは、模倣できない価値のみであり、「文化的調和の名状しがたい内的力から生まれた品質価値(Qualitätswerte)の創出」がわれわれの当面の課題であると力説した。労働の喜びとは、いうまでもなく「芸術は人間の労働における喜びの表現」⁽⁴⁰⁾としたモリスの芸術観を継承したものである。

こうしたシューマッハの主張は、すでに明らかにように、ドイツ近代運動を推進してきたムテージウスやナウマン等がすでに表明した工芸思想をいわば集約したものでしかなかったが、反面、それゆえにこそ工作連盟の設立目的を簡潔かつ鮮明に表現したものであったといえよう。すなわち、その主張は、美を求める芸術的目的、労働の喜びを得る倫理的目的、利潤追求の経済的目的という三つの全く異なった価値目的の獲得を意図したものであり、そうした目的を、現実の経済的生産行為を通して同時に実現しようという思想の表明であった。したがって、彼の説いた文化の概念は、既成の文化ではなく、工業化や機械化に伴った物質主義的な現代生活の諸現実と調和した文化のことであり、工作連盟の目的はそうした文化価値の創造を目指すことにあった。そしてこの場合、かかる文化価値の担い手となったのが、製品の「品質」(Qualität)という思想であった。こうして、工作連盟は、産業製品の品質の向上を具体的な目標として、経済的利益を追求するとともに、芸術家・企業経営者・各種専門家・後援者等がドイツ工芸の倫理的、文化的意義を確認し、共同作業に従事することを求めたのである。この意味において、当連盟は精神的、文化的理念によって統合された意思共同体(Gesinnungsgemeinschaft)であった⁽⁴¹⁾といえよう。

こうした工作連盟の性格は、1908年に起きた次の2つの出来事によって、さらに明確化された。その1つはこの年、ナウマンが当連盟の組織活動を喧伝する目的で『ドイツ産業美術』⁽⁴²⁾と題し、小冊子を発行したことである。これによると、ドイツ工作連盟は、品質の理念を説くことによって、労働価値の向上、労働者の地位の改善、さらには労働の喜びを増進させ

るといった社会的、国家的目標を達成しようとしたものであると説明され、またそれは「真の個人的能力の尊重のうえに築かれる文化の創造」⁽⁴³⁾を意図したものであると記されている。もう1つは、この年の11月11・12の2日間、ミュンヘンにて工作連盟の第1回年次総会が開催されたことである。この総会での統一議題は「芸術・工業・手工の共同作業に基づく産業製品の向上」(Die Veredelung der gewerblichen Arbeit im Zusammenwirken von Kunst, Industrie und Handwerk)であり、これが工作連盟の規約として明文化されたのである。シューマッハが設立会議で説いた「品質」の問題が、先ずもって当連盟の課題として取りあげられた。テオドル・フィッシャー(Theodor Fischer)は、この会議の冒頭で、近代生産方式が品質へおよぼす影響について基調報告⁽⁴⁴⁾をおこなった。それによると、近代生産方式の機械制生産は大量生産、いいかえれば複製＝形態的同一性を本質的特色としたものであり、ここでは分業が一般的な生産形態となっている。しかも、同一生産内の分業だけではなく、創作者・製造者・販売者の分離をももたらした。形式模倣による劣悪な品質は、こうした近代生産方式のなかで新しい製品形態について思考する時間的余裕をもちえなかったために生じたものであると説明したのである。さらにまた、手工品の場合、われわれは道具によって個性的製品を制作するように、機械を道具として克服すれば、手工品と同じようにそれによって良製品を生産できる、と説いた。このように、手工(Handwerk)を健全で理想的な製作形態であるとみなす考えは、職人が自己の創意のもとに道具を支配することによって、労働の喜びや品質、ひいては豊かな人間性を保持できると言うモリス以来の思想を基盤としたものといえよう。かつての手工品の制作においては、芸術・倫理・経済の諸目的が一体化されており、かかるものとして時代の文化創造に一役をになった。工作連盟は、制作におけるそうした状態をいま再び、機械生産のなかに獲得せねばならぬと考えたのである。

しかし、創設当初の工作連盟では、品質の概念は未だ明確ではなかった。それは1914年に至って明確化するが、この点については後述することにする。また、以上のように、工作連盟は芸術家や工業家等の

共同作業を通して品質の向上を目標としたが、芸術は本質的に個性的表現であり、一方、工業製品はシューマッハが述べたように、複製、すなわち形態の同一性を本質としたものであり、双方の制作方法は根本的に異なったもののようと思われる。それにもかかわらず、工作連盟は芸術的な意味での品質と、技術的なそれとの統一を意図し、そこに芸術的な文化価値を実現しようと考えた。このころ、ハインリッヒ・ヴェンティッヒ(Heinrich Waentig)はこうした工作連盟の目標に対し、疑問を投げか⁽⁴⁵⁾けた。すなわち、一般に産業では、利用価値や最大の節約といった経済的観点から製品価値を決定するものであり、これに対して、芸術的価値は一定の文化と密接に結びついたものである。このように、産業と芸術とは価値目的を異にしたものであるから、資本主義的な生産に基づいた産業のもとで、かかる芸術的な文化価値の創造は可能であろうか、と問うたのである。しかし、そうした芸術と産業の本質的な相違にもかかわらず、工作連盟はその融合、統一を目標としたのである。

こうした工作連盟の目標を達成するには、品質の理念や共同作業の意義が、ドイツ産業界全般に普及す、認識されるのでなければならなかった。先述した1907年のムテージウスの講義で主張されていたように、合目的性や簡潔さへと向った新しい様式傾向、すなわちドイツ近代運動の指導理念が生産者および消費大衆の双方に浸潤するものでなければならなかった。しかしながら、新様式の理念は、いまだドイツ産業界の経済的利益と相入れないままであったため、1909年の第2回工作連盟年次総会にて、ヴァン・ド・ヴェルデはそうした工業界に対し、新様式の経済的ないし世界貿易上の意義をあらためて説いた⁽⁴⁵⁾のである。工業の本質は利潤追求にあり、これまで安価と劣悪な品質という2つの軸の廻りをめぐってきた。それゆえ、新しい美や倫理の要求は、そうした工業の経済原則に相反するもののよう受けとられた。というのも、工業側への芸術家の導入は、大衆の趣味の上に成りたった安全な流行製品の生産とは異なり、不確定の形式や装飾の製品製造を強いるものであり、それは工業経営にとって一種の危険な賭けを意味したからであった。しかし、新様式の浸透が成功に満ちたものとなれば、工業側は芸術家に大

きな期待を寄せることであろう。こうして後は、次の3つの事例を示し、芸術家との共同作業の必要性和その意義を説いたのである。先ず英国工業製品の優越品は、そうした共同作業のすぐれた成果であるとした。英国には、ラスキンやモリスの工芸革新運動の結果、消費大衆側に優良品や趣味の伝統が培われており、美術工業側もそうした大衆に対し、清潔で簡素なデザイン指向の製品製造が要求され、むしろ自己を芸術に積極的に委ねる素地が生み出されている⁽⁴⁷⁾。1882年設立のセンチュリー・ギルド(Century Guild)やアート・ワーカーズ・ギルド(The Art Workers Guild, 1884)その他の工芸団体⁽⁴⁸⁾と、そこでの芸術家たちのデザイン活動は、従来の過度に奇抜な形や形態模倣に対する抗議であり、簡素で合理的な新しい様式の普及と勝利を意味するものであった。こうした英国製品が世紀転換期のドイツで英国様式として多く輸入されたことは、第一節ですでに述べたとおりである。彼らの多くは、手工芸家であったが、機械生産のためのデザイナーとしても活躍し、工業製品の質の向上に寄与⁽⁴⁹⁾している。

また、ウィーン工房(Wiener Werkstätten)は、芸術家が自ら産業経営をおこない、家庭用工芸品の質的水準の向上を実現したヨーロッパ大陸での最初の工房組織であった。これは1903年、ヨーゼフ・ホフマン(Josef Hoffmann)が設立したものであったが、英国のアーツ・アンド・クラフト運動の伝統を受けついで、良質品と大量生産を推進⁽⁵⁰⁾させた。さらにドイツでは、ちょうど工作連盟設立と同じ1907年、ペーター・ベーレンス(Peter Behrens)がドイツの巨大な総合電気会社(AEG)に芸術顧問として招聘されており、この事実は、ドイツ工業が品質向上のうえで、芸術家との共同作業の緊要性を認めたことの証左といえるものであった。彼の任用は、この会社の経営者エミール・ラーテナウ(Emil Rathenau)にとって、造形を通して、製品の技術的品質のうえに、さらに美的品質を付加することを意味した。ベーレンスはこの会社の反様式的な装飾の製品に対し、新様式としての固有の目的形式、本質的な純粹形式を付与することに⁽⁵¹⁾努め、街燈・扇風機といった機械製品のみならず、会社の宣伝ポスターから工場建築に至るまで、会社のイメージ向上に関わる一切のデザインを担当し、すすんで工作連盟の指導目

標を実践した。こうして、彼のデザイン活動の結果、これまで単なる日用の物品であったものが、芸術家の造形的関心の対象となり、ここに今日いうところの工業デザイナーの基礎が築かれていったのである。

五

さて、以上述べてきたとおり、工作連盟はユーゲントシュティール誕生以来、新様式を求める工芸革新運動として始まったドイツ近代運動の発展の結果成立したものであった。それは要するに、機械生産時代としての現代の生活空間全体の美化を意図したものであり、そうした思想のもとに、一般には経済的な生産行為の産物でしかなかった産業製品が、工作連盟の芸術的創造の対象として取りあげられたのである。しかし、連盟の規約として明文化された「産業製品の向上」、いいかえれば「品質」とは何か。この点に関しては、設立当初は未だ明確とはなっていなかった。たとえば、先のT.フィッシャーは、品質はとりわけ製品形態の側面に単的に現われるとしながらも、それは一般的な言葉の使用法では上品な(anständig)という意味であり、使用素材や技術的完成、形態や色彩の点で良い場合の表現として用いられると述べて⁽⁵²⁾いる。ヴァン・ド・ヴェルドも、製品の品質に関してはデザインの芸術的価値と、製品の出来具合や使用素材といった観点から捉え⁽⁵³⁾ていた。このように、一般的には製品の素材の良さと、外見上の良さとが混同され、両者はおのずから関連しあうものと考えられて⁽⁵⁴⁾いた。こうした品質の解釈に対し、製品の形式的側面からデザイン活動における一定の美的方針を確立したのは、1911年のことであった。この年の第4回工作連盟年次総会の統一テーマは「ドイツ製品の精神化」(Die Durchgeisterung der deutschen Arbeit)⁽⁵⁵⁾であり、ムテージウスは『われわれの今日の立場』⁽⁵⁶⁾と題し、基調演説をおこなった。このなかで、彼は、工作連盟のこれまでの活動の中心課題は品質への考慮にあったとし、ドイツにおいて技術と素材に関するかぎり、そうした品質の感覚は急速に向上したと述べ、さらに「精神的なものは、物質的なものよりはるかに重要であり、フォルム(Form)は目的・素材・技術よりもはるかに高い位置にある。これら3つの物質的要素は完

全に解決されうるとしても、もしフォルムがなければ、われわれは未だなお野卑な世界に生きていることになる⁽⁵⁷⁾」と述べ、品質を形式の側面から解釈する意向⁽⁵⁸⁾を表明した。造形様式が素材・技術・使用目的の三要素によって規定されるという思想は、19世紀中葉のゼムパー(Gottfried Semper)が同時代の知力万能、技術優先の唯物的時代思想を背景にとなえた⁽⁵⁷⁾ものであったが、こうした様式理論は、初期の工作連盟の人々のあいだにも支配的であった⁽⁶⁰⁾と思われる。ところで、ムテージウスは、すでに述べた1907年の講義のなかで、目的・素材・構造を造形の三原則としながらも、形態はこうした物質的側面だけではなく、人間感情の要素が加味されて決定されると述べていた。この場合、人間感情とは快の印象といった意味合であるが、上記のフォルムの概念はそうした感情的素因や、算術計算、合目的性、知的思考といった合法則的諸要素などによって決まる形態を指したのではなく、それは精神的な形式概念であった。いいかえれば、構築的なもの(das Architektonische)へ向う造形指向⁽⁶¹⁾を意味した。構築的なものとは、時代における人間の精神的活動の所産であり、この意味において「構築的な文化の再興が、あらゆる芸術にとっての基本条件⁽⁶²⁾」であったのであり、フォルムとはそうした構築的な精神文化の可視的表現を意味したのである。こうして、製品の外見上の良さと素材の良さを混同した従来の「品質」解釈を是正し、構築的な美的形成の方向として、典型的なもの⁽⁶³⁾(das Typische)、すなわち規格化の方向を提起したのである。ここに至って、彼が、ドイツ近代運動において推進してきたザッハリッヒな造形理念は、単なる様式傾向であったものから脱し、美的形式の指針を確立することができたのである。そして、ユーゲントシュティールや歴史様式から真に離脱できる、機械製品の品質の形式概念が成立したといえるだろう。

かくして1914年、ドイツ工作連盟ケルン大展覧会の終了後に開かれた総会にて、ムテージウスは、当連盟活動のこれからの様式表現として、規格化の方向を提言した。「規格化への回帰は、とりわけ一般的な趣味の統一を持ちきたすためにも必要である⁽⁶⁴⁾」とし、さらに建築およびその他すべての工作連盟の活動領域は「規格化によってはじめて、調和のと

れた文化の時代に備わっていたかの一般的な意義を取り戻すことができる⁽⁶⁵⁾」と述べ、またそれを工業製品の確かな様式表現であると主張したうえで、近代工業側に立って、経済や貿易の観点からもその必要性を説いたのである。すなわち、規格化は、一方では現代文化に適合した美的形式の原理であるとされ、他方では機械生産の量産に即応した製品の表現形式であると主張されたのである。しかし、こうした規格化の主張とは反対に、工作連盟のなかには、芸術は本質的に個人の自由な創意に基づく創造行為であるという芸術観が根強く存在した。かかる芸術観を擁護し、規格化の考えに真正面から反対した中心人物がヴァン・ド・ヴェルデであった。彼は、工作連盟のなかに芸術家がいるかぎり「彼らは規準(カモン)や規格化といったいかなる提案にも抗議するであろう⁽⁶⁶⁾」と述べ、芸術家の個人主義的な立場を強調した。こうした対立的論争は、個性か規格統一かの主張をめぐって、工作連盟員を二分することになり、またそれは、くしくも芸術と工業との統一を目標とした工作連盟の活動方針の矛盾を露呈する結果となった。しかしながら、それは、1910年代の初期の時点で、規格化が個性の対立概念と解されていたところに起因するものであって、その後の工業美術の展開は、むしろ規格化の原理が芸術的創造にとって、豊かな表現を可能にするものであることを証明していった。この間の推移を理論的にも实际的にも指導していったのは、自ら工作連盟の会員であり、また1919年バウハウスを創設したグロピウス(Walter Gropius)であったといえよう。

彼は、1914年版の工作連盟年鑑に掲載した論文において「形式への意志が芸術作品における固有の価値規定である⁽⁶⁷⁾」と述べる一方、芸術形式は、素材・目的・構造といった物質的諸契機によって決定される技術形式、ないし構造形式とは根本的に異なったものであることを指摘し、かつ芸術形式には精神的成果としての新しい空間視覚があると論じた。すなわち、近代において、われわれの美的・内的要求を充足してきたものは、新しい素材や工学的構造技術によってもたらされた新しい空間感情であり、芸術形式の本質は要するに、かかる精神的価値としての空間問題の克服にあるとしたのである。したがって、現代造形の課題は、技術・芸術両形式の有機的統一を達

成することにあるが、この統一を可能にしたものが空間構成という造形概念であったといえよう。つまり、グローピウスにおいては、コンストラクション(Konstruktion)の概念が、構造・構成の両面から解釈され、構造については、使用価値実現の原理として、また構成については美的価値実現の原理として把握されたのである。こうして、規格化の問題が、空間構成という観点から、芸術的造形の問題として取りあげられるに至ったのである。彼は1910年、すでに規格化と大量生産の原理を推進して⁽⁶⁸⁾いたが、そうした彼が、芸術・技術の統一を目指し、具体的な工業製品に即して上述の意味での規格化に取り組むようになったのは、1923年以降のパウハウスにおいてであった。ここにおける規格化と構成概念の発展過程は、新しい空間概念を追求した「デ・ステール」運動や構成主義その他の近代芸術の動向とも密接に関連したものであり、また工業デザイン理論の成立過程をみるうえに極めて重要なものといえよう。しかし、この点の詳細については、すでに紙面の余裕もなく、また本稿の主題を越えるので、後日あらためて論考することにした。

ともあれ、上述のように、規格化がムテージウスによって、機械化された現代の工業生産方式に照応した美的形式の原理として提起されたのを契機に、工作連盟内に「規格化か個性か」をめぐる対立論争が起きた事実は、現代工芸様式の革新運動として前世紀末に始まったドイツ近代運動と、品質の思想のもとに、産業製品の質的向上を目標とした工作連盟の初期時代の終焉を意味するものであったといえよう。というのは、規格化論争以前の工作連盟では、機械手段による工業製品の「品質」をとらえながらも、手工芸品(Kunsthandwerk)の質が連盟会員の関心の前面にあったからである。この点において、当連盟が、いかに生産工業と芸術家との協調関係を説いたとしても、芸術家の造形意思は、機械的生産原理に基づいた工業製品の形態的要求に対し、必ずしも対応できるものではなかった。それゆえ、工作連盟は、第一次大戦の戦禍によって一時その活動を衰退させたものの、その後はムテージウスの提言の方向に沿って、規格化の問題に取り組んでいった。しかしながら、すでに詳述したように、工作連盟は、芸術家・工業化の協調関係とそこでの品質向上を掲げた

ことや、また産業製品を、単に経済的生産行為の産品として等閑視するのではなく、それを芸術的な造形対象として捉えるとともに、その倫理的意義をも認め、ひいては現代の文化価値創造の課題として問い直したこと、さらには国民大衆が芸術の享受者となった現代の生活空間の美化を目指したところに、その初期の設立目的があったといわなければならない。第二次大戦後、われわれも、当時のドイツと同じように“安かろう悪かろう”の一時代を経験したし、またともすれば、今日でもなお、産業界においては、利潤追求や需要供給の経済原則にのみとらわれ、産業製品が現代生活を豊かにする文化事業の一断面であることを忘れがちであることを鑑みると、工作連盟の設立理念とその活動は、われわれにとって、いまなお新鮮な意味をもち、多くの教訓をあたえてくれるものといえるだろう。

註

- (1) Gründung und Programm des Deutschen Werkbundes 1910, in: 50 Jahre Deutscher Werkbund, 1958, S.34.
- (2) 1908年では492名であったが、1914年には1870名に増加した。
- (3) ドイツ工作連盟年鑑(Jahrbuch des Deutschen Werkbundes)は全6巻(1912~1920年)が発行され、年報(Jahresbericht des Deutschen Werkbundes)は全4冊(1908~1912年)がある。この他年次総合の会議録や機関誌(Die Form, 1925~1934)も発行されている。
- (4) その第1回目は1914年開催のケルン大展示会であり、W・グローピウスの事務所および工場建築、B・タウトのガラス建築、アンリ・ヴァン・ド・ヴェルドの劇場建築が展示され、近代の新しい建築形式として注目を集めた。
- (5) G.B.von Hartmann/Wend Fischer: Zur Geschichte des Deutschen Werkbundes, in: Zwischen Kunst und Industrie Der Deutsche Werkbund (Katalog), von Die Neue Sammlung (Staatliches Museum für angewandte Kunst), München, 1975, S.15.
- (5) 註(4)および, Joan Campbell: The German Werkbund, 1978 (Princeton University), p.9~32. Hans Eckstein: Idee und Geschichte des Deutschen Werkbundes 1907~1957, in: 50 Jahre Deutscher

- Werkbund (Katalog), 1958 (Berlin). Sebastian Müller : Zur Vorgeschichte und Gründungsgeschichte des Deutschen Werkbundes, in ; Werkbund Archiv, I, 1972(Berlin), S.23~53. Peter Bruckmann : Die Gründung des Deutschen Werkbundes 6. October 1907, in ; Felix Schwarz und Fran Gloor (hrsg.) : Die Form, 1969, S.82~87.
- (6) Fiona MacCarthy : A History of British Design 1830~1970, Chapter 2 : The Arts and Crafts 1860~1915, 1979.
- (7) Richard Graul : Deutschland, in ; do. : Die Krisis in Kunstgewerbe, 1901, S.39.
- (8) Ibid, S.39~40.
- Wilhelm Bode : Kunst und Kunstgewerbe am Ende des Neunzehnten Jahrhunderts, 1901, S.150.
- (9) Richard Graul : op.cit., S.40.
- (10) Cf. Nikolaus Pevsner : Pioneers of Modern Design, Chapter I, 1978.
- Isabelle Ascombe & Charlotte Gere : Arts and Crafts in Britain and America, 1978.
- Fiona MacCarthy : op.cit.
- (11) Cf. Secker & Warburg : Art Nouveau Art and Design at the Turn of the Century, 1975.
- Robert Schmutzler : Art Nouveau, 1962. etc.
- (12) Richard Graul : Deutschland, in ; op.cit., 1901, S. 41.
- (13) Hermaun Obrist (1863~1927), Bruno Paul (1874~1968), Richard Riemerschmidt (1868~1957), Bernhard Pankok (1872~1943)
- (14) Joseph August Lux : Deutsche Werkstätten München und Dresden, in ; do. : Das neue Kunstgewerbe in Deutschland, 1908, S.122.
- (15) Fritz Schumacher : Zur Geschichte der Ausstellung 111. Deutsche Kunstgewerbeausstellung Dresden 1906), in ; Das Deutsche Kunstgewerbe 1906, 1906, S.11.
- (16) Cf. Philippe Jullian : The Triumph of Art Nouveau. Paris Exhibition 1900, 1974.
- (17) Richard Graul : op.cit., S.45.
- (18) Nikolaus Pevsner : op.cit., P.112.
- (19) Hermann Muthesius : Die Werkbundarbeit der Zukunft, 1914, S.39.
- (20) 1907年, ヘルマン・オブリストは, 美術産業家を偽善者とときめつけ, 次のように痛罵している。すなわち「あなた方はあらゆる美術雑誌を予約し, あらゆる展覧会を訪れ, 英国・フランス・アメリカの会社の全カタログを手にし, あらゆる新モードを掘り出し, そして今日はユーゲントシュティール, 明日は新英国風, 明後日はビーダーマイヤー様式を, 新ヴィーン風を, あるいは新ドレスデン風をとといった具合に, 図案家に対し各種デザインを強要している」と。そして, こうした状況を茶番劇だと評している (Hermann Obrist : Der Fall Muthesius und die Künstler, in ; Dekorative Kunst 16 (11. Jhrg.), no.1 (October 1907) : S.43.
- (21) Joseph August Lux : Das Neue Kunstgewerbe in Deutschland, 1908, S.242~244.
- (22) Hermann Muthesius : Kunst und Maschine, in ; Dekorative Kunst, V, 1902, S.141~147.
- (23) Hermann Muthesius : Stilarchitektur und Baukunst, 1902, in ; Muthesius H. (Kraus Reprint), 1976, S. 41.
- (24) Hermann Muthesius : Das Moderne in der Architektur, in ; do. : Kunstgewerbe und Architektur, 1907, S.32.
- (25) Henry van de Velde : Vernunftgemäße Schönheit, in ; do., Essays, 1907, S.77ff.
- (26) A.Jaumann : Über Technische Schönheit, in ; Innendekoration Bd.XV III, 1907, S.307ff.
- (27) Hermann Muthesius : England, in ; Richard Graul, op.cit., S.2. なお同書にて, リヒャルト・グラウルも英国の工芸品の形式特徴に関して「より大きなザッハリッヒと装飾の単純性」と評している (Ibid., S. 40)。また, ペプスナーによると, リヒトヴァルグ (Alfred Lichtwark) はドイツにおいて最も早く, ザッハリッヒカイトの支援運動を展開した一人であったという (Nikolaus Pevsner : ibid., P.33.)
- (28) Hermann Muthesius : Die Wohnungskunst auf der Weltausstellung in St.Louis, in ; Deutsche Kunst und Dekoration, Bd.15, 1904/5, S.209ff. (zitiert nach Innendekoration XV, 1904, S.292~293.)
- (29) Über die Weltausstellung in St.Louis 1904, in ; Innendekoration XIV, 1903, S.309ff. Heinrich Waentig : op.cit., S.282.
- (30) Friedrich Naumann : Die Kunst in Zeitalter der

- Maschine, in ; Kunstwart, 17.Jahrg., zweites Juliheft, 1904, S.317~327.
- (31) Fritz Schumacher : op.cit., S.11~13. Und Das Programm der Ausstellung, in ; ibid., S.14~16. etc.
- (32) Hans Eckstein : op.cit., S.9.
- (33) Friedrich Naumann : Kunst und Industrie, in ; Das Deutsche Kunstgewerbe 1906, op.cit., S.32~35.
- (34) ドイツ工作連盟の3代目会長となった建築家のペルツィヒ (Hans Poelzig) などの芸術家個人のほか, 「ドレスデン手工芸工房」等の工房組織や, ドイツ各地の工芸学校, 各種工芸専門学校などが参加した。
- (35) Hermann Muthesius : Die Bedeutung des Kunstgewerbes. Eröffnungsrede zu den Vorlesungen über modernes Kunstgewerbe an der Handelshochschule in Berlin, in ; Dekorative Kunst, X, 1907, S.177~192.
- (36) Peter Brucknann : op.cit., S.84.
- (37) Joseph August Lux : Der Deutsche Werkbund, in ; Kunstwart (XXI 2. November, 1907) S.270~272.
- (38) Fritz Schumacher : Die Wiedereroberung harmonischer Kultur, in ; Kunstwart (1908, Januarheft) , S.135~138.
- (39) Ibid., S.138.
- (40) Quated from Nikolaus Pevsner : op.cit., P.23.
- (41) Hans Eckstein : op.cit., S.11.
- (42) Friedrich Naumann : Deutsche Gewerbekunst. Eine Arbeit über die Organisation des Detschen Werkbundes, 1908, S.3~49.
- (43) Ibid., S.44.
- (44) Theodor Fischer : Referate, in ; Die Veredelung der Gewerblichen Arbeit in Zusammenwirken von Kunst, Industrie und Handwerk, S.3~17.
- (45) Heinrich Waentig : op.cit., S.296~297.
- (46) Henry van de Velde : Kunst und Industrie, in ; do., Essays, S.139~164.
- (47) Ibid., S.148.
- (48) The Arts and Crafts Exhibition Society (1888) , Guild and School of Handicraft (1888) , The Home Arts and Industries Association (1884) etc.
- (49) しかし, 大量生産は彼らの信条ではなかった (Cf. Fiona MacCarthy : op.cit., PP.35~36.)
- (50) Vgl. Die Wiener Werkstätte moderne Kuusthandwerk von 1903~1932 (Katalog), 1967. Josef Hoffmann and Koloman Moser : The work-programme of the Wiener Werkstätte, 1905, in ; Tim and Charlotte Benton (ed.) : Form and Function, PP.36~37.
- (51) Vgl. Hennig Rogge : Zur Expansion und Selbstdarstellung der AEG Fabriken in Berlin, in ; Industriekultur. Peter Behrens und die AEG 1907~1914 (Katalog) , 1978, S.16.
- (52) Theodor Fischer : Referate, in ; op.cit., S.5.
- (53) Henry van de Velde : Kunst und Industrie, op.cit., S.160.
- (54) Cf. Reyner Bahnham : Theory and Design in the First Maschine Age, 1977, P.71.
- (55) この第4回年次総会の統一テーマをもとにして, ドイツ工作連盟年鑑の第1巻が刊行された。すなわち, Die Durchgeisterung der deutschen Arbeit. Wege und Ziele in Zusammenhang von Industrie, Handwerk und Kunst (Jahrbuch des Deutschen Werkbundes 1912) である。
- (56) Hermann Muthesius : Wo stehen wir?, in ; ibid., S.11~16.
- (57) Ibid., S.19.
- (58) 同じ年次総会で, グルリット (Cornelius Gurlitt) は, ムテージウスの意見に賛同し「品質の問題だけがもはや決定的なのではなく, 品質という言葉と同様に, フォルムという言葉がわれわれの努力の最前面に置かれるべきである。それゆえ, も一つの重要な問題が起きてくる。すなわち, 典型か個性かという問題である」(Jahrbuch des Deutschen Werkbundes, op.cit., S.27) と述べた。
- (59) Gottfried Semper : Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Aesthetik, 1878 (Vgl. Alois Riegl : Naturwerk und Kunstwerk, 1901)
- (60) この点について, テオドール・フィッシャーが, 第1回工作連盟年次総会で「形態 (Form) は目的, 素材, そして最終的には道具によって規定される」という解釈が一般的であると述べているところから明らかであろう (Theodor Fischer : op.cit., S.9).
- (61) 「詩や宗教観念といった人間精神の神秘を生み出さるもの, それはかの気高い構築術 (Architektonik) である」(Hermann Muthesius : Wo stehen wir?, op.

cit., S.12) と述べている。

(62) Ibid., S.25.

(63) Ibid., S.24.

(64) Hermann Muthesius : Werkbundarbeit der Zukunft, 1914, S.43.

(65) Ibid., S.32.

(66) Ibid., S.49.

(67) Walter Gropius : Der stilbildende Wert industrieller Bauformen, in ; Jahrbuch des Deutschen Werkbundes 1914, S.29.

(68) Walter Gropius : Programm zur Gründung einer allgemeinen Hausbaugesellschaft auf künstlerisch einheitlicher Grundlage, in ; H.M.Wingler : Das Bauhaus, S.26~27.

(附記)

本稿は、筆者が在外研究中（昭和五十四年～同五十五年）にお世話になったバウハウス資料館、ベルリン工科大学、ヴィクトリア・アンド・アルバード美術館において入手した資料や、昨年借しくも他界された小池新二氏（元九州芸術工科大学学長）、さらには今井兼次氏（早稲田大学名誉教授）からご貸与いただいた資料をもとに、目下おこなっている「近代西欧建築工芸運動におけるバウハウス成立史の研究」の一部である。末筆ながら、それらの研究機関と上記の方々に深甚の謝意を表したい。