

規格化か個性か

—1914年のドイツ工作連盟ケルン会議における論争をめぐって—

Typisierung oder Individualität

—Über den Disput auf der Kölner Tagung des Deutschen Werkbundes von 1914—

貞 包 博 幸

Hiroyuki Sadakane

Auszug

Auf der Kölner Tagung des Deutschen Werkbundes von 1914 hat Hermann Muthesius das Problem der Typisierung als ein ästhetischer, formerler Indikator der modernen Architektur und des Kunstgewerbes gestellt. Für ihm war die Typisierung nicht nur das, was ein allgemein geltender, sicherer Geschmack ausbreiten kann, sondern auch das, was den Stilausdruck erlangt, der der modernen Produktionsbedingungen in unseren Maschinenzeitalter entspricht.

Aber Henry van de Velde und seine Gruppe haben gegen jede Protektion einer Typisierung protestiert und gegen Muthesius behauptet, daß die Freiheit des künstlerischer Schaffens verteidigt werden muß.

Diese gegenüberstehende Diskussion über Typisierung oder Individualität auf der Kölner Tagung, können wir sagen, war kurz und gut der Disput über die zukünftige Stilrichtung der Schaffungswirkung des Deutschen Werkbundes, der seit seiner Gründung von 1907 auf die Veredelung der gewerblicher Arbeit gezielt hat. Der Disbut war, in diesem Sinne, ein epochemachendes Ereignis in den kunstgewerblicher, architektonischer Bewegungsgeschichte der deutschen und europäischen Neuzeit.

—

1914年の6月、ドイツ工作連盟展がケルン市のライン川河畔において開催された。これは、同連盟が1907年に設立されて以来、初めて独自におこなった企画展であり、ケルン市の財政援助をえて、同連盟設立後7年間の歩みの成果を国内外に示そうとした大規模な催し⁽¹⁾であった。同年8月、第一次世界大戦が勃発したため、それは余儀なく中止され、充分な影響力を発揮しえなかったものの、ドイツおよび西欧近代の建築工芸運動史上、規格化⁽²⁾の思想を中心とした工業デザインや機能主義美学の生成過程をみるうえには、看過されえない画期的な出来事であった。

ドイツ工作連盟は、19世紀末から20世紀初頭にかけて、建築や工芸領域における歴史様式重視の傾向からの脱皮を標ぼうし、やがて曲線模様を主体としたユーゲントシュティールの様式へと転換し、その後合目的性やザッハリツヒカイトの様式主張へと発展していったドイツ近代

運動の一帰結であり、その組織的形態であった。この点において、当連盟は建築や工芸における新しい様式形成のための運動であったといつてよい。すなわち、ドイツ近代運動の指導者であり、かつまた1907年の春、新設のベルリン商科大学において、近代工芸の意義に関し一連の講義をおこなったヘルマン・ムテージウスが、同講義のなかで「一つの様式は真面目な時代の努力の所産であり、時代の内的精神的活動力の可視的表現」であると述べたように、精神的・物質的・社会的諸条件がすっかり変化した現代には、現代固有の形式表現がなければならなかった。しかし、新様式は一朝一夕に形成されるものではなかった。そこで、ムテージウムやその他工作連盟の指導者たちは、機械時代たる現代に適合した新しい様式形成の問題よりも、先ずもってドイツの美術産業界に漫延していた歴史様式模倣の生産態度をいましめ、新しい造形感覚を創出することに着手した。このことは1908年11月、第1回ドイツ工作連盟年次総会が「芸術・工業・手工作の共同作業に基づく産業製品の向上」を統一テーマとして論議した事実(7)に如実に示されている。ここでは、新しい様式形成の問題よりも、近代生産方式としての機械製生産による製品の品質向上が、工作連盟の当面の課題とされた。すなわち、同連盟は産業製品を単に経済的生産行為の産物とみるのではなく、それを一般的文化事業の一断面とみなし、ひいてはドイツ文化再興の課題として把握することにより、相互に利害や製作目的を異にした芸術家・企業経営者・各種専門家等の一致協力を求め、粗悪品や模造品の追放、良製品の推奨を当連盟の具体的な目標として掲げたのである。

1914年のケルン展は、そうした目標に向けて努力した結果、品質の点では、工作連盟の影響がドイツ生産界の隅ずみにまで広く深く浸透したことを証明している、とムテージウスが評したほどに、工業展示品の多くが連盟設立後7年間の実績を十分に示したものとなった。しかしそれは、品質の概念が技術的能力や素材といった側面から捉えられた場合のことであり、展示品の形式や様式の面での評価ではなかった。すなわち、工作連盟の活動のなかで、品質を単に製品の外見上の良さや、材質の良さといった側面から捉えるのではなく、その形式的側面から解釈するようになったのは、ムテージウスが第1回工作連盟年次総会において、後述の「規格化」の造形思想を表明した1911年以降のことであったが、ケルン展においても、工作連盟様式(Werkbundstil) ないしドイツ様式とも呼ぶべき製品の美的外面形式の規準は未だ確立されてはいなかったのである。

こうした工芸展示品の一般的傾向のなかにあつて、オーストリア館の陶器・銀器・タピストリーといった展示品のみは、品質のみならず、形式的側面においても着目すべきものがあつた。しかしそれは、個々の作者の想像力や芸術的創意のもとに製作された結果であり、それゆえ、それらの製品はあまりにも高価なものとなり、したがってまた、それら製品の様式も、工業化時代の大衆社会に照応した造形を要求した工作連盟の指導理念に必ずしも適合したものではなかった。

一方、展示会場の建築物についても、設計にあたり個々の芸術家の創意にゆだねられたとはいえ、以上の工芸品と同じく、ほぼ百程度の建物の多くは、単に展示会場としての機能を重視した設計にとどまっております、形式的には歴史様式を模倣したもので、工作連盟が主張してきた現代に適合する新しい建築様式を示すものではなかった。こうしたなかで、アンリ・ヴァン・ド・ヴェルド(Henry van de velde)の劇場、ブルーノ・タウト(Bruno Taut)のガラス建築、それにヴァルター・グローピウス(Walter Gropius)の事務所および工場建築は新しい建築形式への意志を示すものであつた。とくにグローピウスの建築は、基本的には1911年設計のフ

規格化か個性か

ァーグス製靴工場建築 (Alfeld am der Leine) を先例としたものであったが、それは鉄・コンクリート・ガラスを素材としたもので、いわゆる大戦後のバウハウスにおいて発展した機能主義様式の先駆をなすものであった。とはいえ、以上述べたとおり、ケルン展では、建築・工芸の全般を支配する統一⁽²⁰⁾的な美的形式の規準は未だ成立してはおらず、また機械時代の現代の生産条件に照応した新しい様式の確立は、むしろ今後の課題であるということを示す結果となった。当展開催中に「規格化か個性か」をめぐって行われた第7回ドイツ工作連盟年次総会の論議は、以下論述するように、工作連盟の指向すべき様式をめぐり論争であり、この意味で、上述した展覧会の作品成果よりも重要な、工作連盟がその後進むべき方向を示す画期的な出来事であったといわなければならない。

二

第7回ドイツ工作連盟年次総会における、ムテージウスとヴァン・ド・ヴェルドとを中心とした「規格化か個性か」(Typisierung oder Individualität)をめぐり対立論争の経緯については、次節以下にて詳論することとし、ここではひとまず、規格化の歴史的発展の推移について述べることにする。

第1回ドイツ工作連盟年次総会において、テオドール・フィッシャー (Theodor Fischer) は、機械により規定された生産の形態的同一性 (Gleichförmlichkeit) は、機械に対し、それ固有の法則性に適合しない製作工程を要求しないかぎり、また機械を品質豊かな造形に役立てるかぎり、決して消極的なものを意味しないと指摘している。ここにいう形態的同一性とは、すでに明らかなように、機械制生産に固有な大量⁽²¹⁾生産の一般的特色を指摘したものであり、規格化による製作方式を直接指したのではない。しかし、形態的同一性こそ、機械生産に対し規格化を促す根本的な契機であったといつてよいだろう。かかる意味での規格化が、ドイツ国内で製作原理として初めて実践された例としては、カール・シュミット (Karl Schmidt) が1898年に設立した「ドレスデン手工芸工房」(Dresdner Werkstätten Für Handwerkskunst) をあげることができる。この工房では、様々な種類や用途の家具が規格寸法や骨組部材、充てん材等々に還元された。その際、とくにリーマーシュミット (Richard Riemerschmidt) があらかじめ意匠にとんだ組み合わせを考案し、それに基づいて各規格部材が組み立てられ、寝具・たんす・机といった全く種類の異なった家具が製造された。この場合、型の創造は、原価計算に基づいたものであり、規格部材によって製造された家具は、販売に有利であると同時に、社会的利益をもたらすとの経済的配慮があった。こうして、同工房のブルーノ・パウル (Bruno Paul) は1906年、大量生産家具を意図⁽²²⁾して、いち早く機械制家具を製造したし、また1908年には、同じくブルーノ・パウルが規格化部品によるユニット家具を製造した。これらは文字通り⁽²³⁾型家具 (Typenmöbel) と呼ばれた。⁽²⁴⁾

さらに1910年、ケルン展での対立論争後のドイツ工作連盟の動向に対し、中心的な役割を果たしたヴァルター・グローピウスは、ドイツの総合電気会社 (AEG) の経営者エミール・ラーテナウ (Emil Rathenau) に対し、「芸術的規格原理に基づく一般住宅建設会社の設立案 (Programm zur Gründung einer allgemeinen Hausbaugesellschaft auf künstlerisch einheitliche Grundlage) と題する覚書を提出した。このなかで、彼は、工業は分業を本質としたものであると述べ、創案家 (Erfinder) ・工場主・商人の専業に基づく協業によって「経済的にも利用でき、同時に芸術的・技術的にもすぐれた良質品を一般大衆に対し提供でき

る精神的創案⁽²⁵⁾が達成される、と論じた。分業とは、労働分割の法則に基づいた、近代の工業生産の一般原則であるが、彼は以上のように、この原則を建築産業にも適用し、建築の工業化、すなわち大量生産の方途として、基本的な建築部材の規格寸法化と、これを基礎とした建築デザインの方法を提唱したのである。こうした規格化によって、建築部材は大量かつ安価に生産されうるし、また一方、建築家はそうした建築部材を用いて様々な意匠（デザイン）をこころみ、その結果、芸術性豊かな型（Typus）が形成され、ここに芸術と工業技術との統合が達成できると論じたのであった。こうした彼の主張は、規格化の問題を芸術的観点からをも捉えたもので、規格化を中心としたその後の建築工芸思想の発展に画期的な意義を有するものであった。

また一方、1911年、第4回ドイツ工作連盟年次総会において、「現代の美的問題」に関し討議されたとき、この討議にさきだつて、ムテージウスは「われわれの今日の立場」と題し基調演説⁽²⁶⁾をおこない、このなかで、「建築は定型的なもの（das Typische、ないし典型的なもの）を目指すものである。ここにのみ、建築はそれ自身の完成を見出すことができる。」と述べ、同時に「フォルムは目的・素材・技術よりもはるかに高い位置にある」と論じ、形式感情の復権⁽²⁷⁾を求め、いわゆる規格化の方向を提起した。この場合、形式は人間の精神的文化活動の所産⁽²⁸⁾とみなされ、目的・素材・技術といった物質的諸要素よりも、はるかに重要な、高い位置のものとして解された。この主張は、工作連盟の従来物質的・技術的品質解釈から形式的品質解釈への転換を示したものであったと同時に、美的形式の指針⁽²⁹⁾を提唱したものであり、芸術家の個人主義的製作態度からの脱皮の緊要性を訴えたものであった。絵画・文学・彫刻あるいは音楽といった芸術領域においては、印象主義的芸術観が支配しうるとしても、建築においては、秩序や規律が必要であり、かかる秩序や規律をもたらす外面的表徴が、建築における良い形式であると述べ、定型的なものへの形式方向を主張したのである。

このムテージウスの基調演説⁽³⁰⁾ののち、グルリット（Cornelius Gurlitt）は、彼の意見に賛同し、ドイツ工作連盟の活動にとって、もはや品質だけが決定的なものではなく、フォルムがその最前面に置かれるべきであると主張した。そして「定型か個性か」という問題が重要であると論じた。これに引き続き、オストハウス（Karl Ernst Osthaus）も、「定型か個性か。この問題に対し、純粋な美学の立場からどのような態度をとることができるであろうか」と述べ、さらに「定型は、まったく一様な需要のあるところでは、どこにでも成立しうる。定型は、一般に需要の奨励とのみ関係したもので、芸術の奨励とは関わりないものである。」と論じ、定型の意義を経済的観点から捉えた。しかし、建築においては、構造が変化すれば⁽³¹⁾、時代の様式も建築方法も変わるものであるとし、新しい構造的可能性の発見に応じて、芸術も変容し、定型が芸術の問題として克服されることも可能だと指摘した。

この討論の最後に、ムテージウスは再び「われわれが、いま、もし今日の建築のなかに新しい評価を下しうるとすれば、われわれが個性的なものから定型的なものへ帰りつつあるということだ。」と述べ、われわれの建築芸術の未来にとって、建築の定型の高揚が重要であると論じた。⁽³²⁾そして、平凡な才能の建設者に対して、ある一定の規準（Norm）が提供されることは不可欠なことでありと述べた。この規準に対する考えは、当時、国家防衛同盟が防衛の立場から主張していたものと思われる。事実、第一次大戦のとき、軍需の強い圧力と逼迫した経済情勢のもとで、D I N（Deutsche Industrie-Norm）—規格が工業製品に適用され始め、その後規格寸法の範囲は⁽³³⁾拡められていった。⁽³⁴⁾

三

さて、1914年7月2～6日に開かれた第7回ドイツ工作連盟総会での論争は、1907年の設立以来、芸術・工業・手工工作の協調(38)に基づく産業製品の向上を目標としてきた同工作連盟が、今後取るべき活動の指導原理について激しく論議したものであった。それは、ひと言でいえば、前述した「規格化か個性か」をめぐる論争であり、要するに、規格化が工業化・機械化の現代の生産条件に照応した様式表現、ないし美的形式原理として定立できるか否かをめぐる論争であった。このとき、ムテージウスが会議開催にさきだって提言した十ヶ条の「指導原理」は、規格化の方向こそドイツの確かな様式表現を約束するものであり、しかもそれは、外国貿易発展の最上策である点を一貫して主張したものであった。これに対し、ヴァン・ド・ヴェルドは同じく十ヶ条からなる「反対原理」を発表し、そのなかで規格化の原理に反論するとともに、様式表現における個人主義的立場(41)、すなわち芸術家の自由な創意の立場を強調したのである。

では、ムテージウスの提唱した規格化の原理は、ヴァン・ド・ヴェルドが反論したように、いったい芸術家の自由な個性の立場を否定したものであったのか。ヴェルドによると、彼の反対原理は、ムテージウスの規格化の思想が工作連盟全体の一般見解と受け取められかねない危惧があったため、7月2日の連盟理事会の求めに応じ、一夜のうちに急ぎょ作成されたものであったという。ヴェルドの反対原理は、翌7月3日の全体会議で朗読されたが、以上のことから想像しても、規格化の提言は、連盟会員にとって、とりわけ芸術家の個人主義的立場を強く否定する発言であったといえるだろう。このため、ムテージウスは、7月3日の全体会議の席上、ヴェルドの反対原理が朗読される前に、自分の配布した十ヶ条の指導原理に対し、連盟会員の多くの猛烈な反意をひき起こしたことを踏まえて、講演をおこなった。この講演は長文のものであったが、このなかで「個人主義的なものから、das Typische (典型的なもの)への移行は、有機的な発展過程である。それは、単に普及や一般化へ向かうだけでなく、とりわけ内面化や洗練へ向かう発展過程なのである」と述べ、すべての文化時代、とりわけ建築の開花した時代には、完全な統一的成果がみられた(45)と述べている。そして「すべての世代は、ある程度同一課題にむかって仕事をしてきたし、個々の芸術家は、全体的な成果の向上に対し責務を果たしてきた」と主張した。以上の諸点からみると、ムテージウスの主張は、一つの時代の個々の芸術活動(46)は統一的形態へと向かい、やがてそこに、統一的な様式表現が達成されることを指摘したものであり、したがってこの場合、das Typischeとは、規格、定型といったものを指したのではなく、いわゆる典型を意味するものであったといえる。それゆえ、彼は「芸術家は絶えず内的衝動にのみ従う」ものであり、かつ「完全な自由を享受している」と述べ、das Typischeの主張が、あたかも創造的芸術家に対し一様性への専心を強要したものであるという、連盟会員のなかにあった誤解を否定したのであった。

しかし一方、詩・音楽・絵画・彫刻といった、いわゆる自由芸術は、それ自体自己目的を達成するもので、特殊的・個性的なものの追求を本質としているのに対し、建築は日常生活条件の制約を受けるものであり、そうした制約内でのみ特殊的なものの創造は可能であるとした。こうした芸術解釈の上に立って、彼はさらに「建築がdas Typischeなものへつき進むのは、その特性である。」と述べ、また「Typisierungは特殊的なものを排除し、規律正しいものを求める」と論じた(49)。とすれば、この場合のdas Typischeは「典型的なもの」というよりも、むしろ「定型的なもの」を指し、したがって、Typisierungは、いわゆる規格化を意味

するものであったといわなければならない。それゆえ、他方では、建築や工芸等の実用性のある造形領域において、ムテージウスが個人主義的な特殊性の介入を否定しようとした意図があったことも否定できまい。

以上のように、ムテージウスの主張した das Typische は「定型的なもの」「典型的なもの」の二種の意味を有したものであったことがわかる。そしてこの場合、定型的なものとは、いうまでもなく、一つの型を意味し、典型的なものとは、個別的な芸術活動の特殊的な表現形式を超越した、統一的な表現様式のことであった。すなわち、前者は個別から一般への、後者は一般から個別への、それぞれ⁽⁵¹⁾根本的に異なった表現形式の生成過程を指したものであり、この意味において、定型的なものや規格化は、芸術家の自由な造形意思を疎外するものであったといつてよい。

他方、ムテージウスの「指導原理」には、das Typischeの用語は一つもなく、Typisierung（規格化）の語が二個所使用されているのみで、しかも、その冒頭の第一条に「建築およびその他全ての工作連盟の造形領域は規格化へ向かって進んでいく」とあったので、彼の意図が充分には伝わらず、連盟会員に、より一層曲解された⁽⁵²⁾とみるのが最も妥当な解釈であろう。名詞形の Typisierung は、das Typische よりも一層強く一定の「型、(Typus, Typen) を印象づけるものであったといえるからである。歴史的にみても、前節で述べた「ドレスデン手工芸工房」でのブルーノ・パウルの型家具の例が示すように、1914年以前の型の思想は、いわゆる規格化を志向するものであったといつてよい。しかし、ここで注視すべき問題は、むしろムテージウスが工作連盟活動の指導原理⁽⁵³⁾として、なぜ規格化の方針を提言したのか、また規格化の思想が、どうして自由な芸術活動の否定的契機とみなされたかの点にあるだろう。これについては、ドイツ工作連盟設立の歴史的背景を考慮することが最も重要と思われる。

工作連盟は、すでに述べたとおり、設立以来、工業や機械製品の品質の向上を最大の目標としたものであった。ここでは、芸術家は、いわば製品品質の向上を実現するにあたり、製品デザインの芸術的価値の実現者としての役割があたえられた。しかし、連盟の目標は、決して個別的な芸術家の特殊な作品創造にあつたのではなく、あくまでも機械工業時代の現代に照応した統一的な表現様式の確立にあつた。いいかえれば、経済や貿易の原理にも照応した製品の表現様式が求められていたのである。先述したケルン展の連盟総会でのムテージウスの講演において、一貫して外国貿易におけるドイツ製品の拡大に主点が置かれ、良き趣味の普及、ドイツ製品の国際的評価の確立、⁽⁵⁴⁾良い形、独創性・固有性のある製品の発展等々が主張されたのも、また「定型的なものへの回帰は、⁽⁵⁵⁾とりわけ一般的な趣味の統一性を⁽⁵⁶⁾もたらすためにも必要である」と論じられ、規格化の方向が提起されたのも、統一的な表現形式のもとに、⁽⁵⁷⁾機械による量産と経済発展が意図されていたからに他ならない。この意味で、歴史様式の模倣は、⁽⁵⁸⁾独創性の欠如の点で、またユーゲントシュティールの様式は、個人主義的な形態特徴のため、非個人的な製作を本質とした機械生産の原理に必ずしも適合しうるものではなかつた点で、工作連盟ではそれぞれ否定されたのである。

四

ところで、リーマーシュミットは、ケルン会議の席上、一方が大量生産や工業との協業について討議しているのに対し、他は個別的な芸術作品について論じている、と指摘した。この指摘は、⁽⁵⁹⁾会議での論議の推移を最も適格に説明したものと⁽⁵⁹⁾いつてよいが、このように全く別種の視

点、いいかえれば経済的視点と芸術的視点とは、すでに述べたとおり、ムテージウスの提起した Typisierung の概念の二義性に起因したものであったといつてよい。しかし、このことは、「指導原理」や講演におけるムテージウス自身の説明不足に原因したものであるというよりも、1914年の時点で、規格化の思想が理論的にも実践的にも未解決の課題であったところに、最も大きく起因していたといわなければならぬだろう。すなわち、規格化の基礎となる Typus の原理が、個人の芸術的創造の可能性の否定を意味するものであるか否かをめぐって、工作連盟会員のあいだに未だ十分な認識が得られていなかったのである。

たとえば、オストハウス (Karl Ernst Osthaus) によると、型 (Typus) の思想は、本来労働者住宅に由来したもので、特定の建築部材、窓、ドア⁽⁶¹⁾、暖房設備などの規格化、いいかえれば幾つかの基本型＝同一形態への還元により、労働者の住宅がより安価になるところに、その本質があった。そして、かかる造形方法が工芸製作に適用され、こうして、規格化の原理は成立したものであると述べている。このように、彼は規格化の原理をもっぱら経済的視点からのみ評価したが、この点では、ムテージウスの「指導原理」のなかの規格化の主張も、前述したように、外国貿易の拡大に主点が置かれており、おおむね経済的視点からの評価であったといつてよい。そして、規格化の、こうした経済的側面の強調が、芸術的個人主義の立場を固持した連盟会員のあいだに、規格化の意味を一層一面的に解釈させる結果をともなったともいえるのである。たとえば、ヴァン・ド・ヴェルドが「反対原理」の第一条で、工作連盟のなかに芸術家がいるかぎり「彼らは規準 (カノン) あるいは規格化といったいかなる提案にも抗議するであろう」と述べ、規格化の原理を、規準・一定の型・規則といった表現に置きかえ、それを主として性急な輸出拡大の手段とみなした事実が、その間の事情を最もよく物語っている。規準や規則といったことは、造形の合法則化を意味するものであり、この意味で、規格化の原理が芸術家の自由な造形意志を疎外するものと受け取られても当然のことであった。オストハウスが「規格化は一般に芸術とは何ら関係ない」とし、「美術や建築の全史は創造的作品の歴史である」と論じたことや、エンデル (August Endell) が「製品の人為的規格統一は、単に平均的な商品に到達するにちがいない」と述べたこと、オプリスト (Hermann Obrist) が「規格化を意図的、意識的に得ようとするいかなる試みも危険に満ちたもの」であるとし、型を既成の表現形式ないし過去の無味乾燥な様式とみなしたこと、さらにはタウトが規格化を標準 (Norm) とみなし、それを芸術的「理念の浅薄化」と考えたこと、等々はムテージウスの規格化の提言に対する率直な拒絶反応を表明したものであった。⁽⁶⁸⁾

しかし一方、そうした規格化の解釈とは反対に、上のリーマーシュミットは、「Typisierung は結果として生ずるもの」であり、意識的・計画的に達成されうるものではないとし、まして、それを規準と解釈することは間違っていると論じ、ヴァン・ド・ヴェルドの「反対原理」の主張の狭あいさを批判した。この点では、ベーレンス (Peter Behrens) も同様、「私は Typisierung のもとに、ある規準の確定が意味されているとは思わない」と述べ、Typus とは、芸術諸活動の最高の目標である typische Kunst を意味するものであり、それは「思慮深い個性の最も確かな最後の表現」であると論じ、それを、個々の芸術活動が純化の過程を経て生成されるものであるとみなした。⁽⁷¹⁾ したがってこの場合、Typisierung や Typus は、いわゆる規格化や定型といったものではなく、芸術の典型化や典型を意味するものであり、しかも、かかる典型的芸術から、時代の「統一的な造形表現」が達成されると、ベーレンスは考えたのである。とすれば、彼においては、典型的芸術こそ、時代様式の生成要因を意味するものであったといわ

なければならぬだろう。かかる様式解釈は、ヴァン・ド・ヴェルドが「反対原理」の第5条で「一つの様式が未だ生成されないうちに、一つの型(Typ)の現われるのを見たいと願うのは、まさに、原因の前に結果を見たいと願うのと同じだ」と述べた見解と一致している。

ところでTypusを典型と解釈する考えが、ケルン会議でのムテージウスの講演において示されていたことは、前節ですでに述べたとおりであるが、こうした解釈のもとに、かりに Typisierung の思想が芸術家の個人主義的立場の否定を意味しないものと主張されたとしても、いま重要とすべきは、むしろ機械時代の生産条件に適合した様式表現の問題であり、いわゆる規格化や定型化が新しい様式を実現しうるか否かの点であったろう。ムテージウスは上の講演のなかで「統一的な様式表現は、個々の製品の個別的な差異はあるとしても、今日の近代工芸においてすでに達成されている」と述べたが、それが規格化といかに関わったものであるかについては、はっきりしない⁽⁷⁴⁾。しかし、この点については、前述したように1914年の時点で、未だ確固とした、規格化の芸術的方向づけは得られていなかったといわなければならないだろう。とはいえ、幾つかの方向づけのきざしが台頭し始めていたことも否定できない。

1908年のブルーノ・パウルの型家具は、第2節で述べたように、安価という経済的視点からだけでなく、規格部品の組み合わせ、構成といった芸術的デザインの観点からも、実践され唱導されていた。1911年のグローピウスの「規格原理に基づく一般住宅の建設案」も、同じく第2節で触れたように、建築部材を様々に用いたデザイン方法について提唱したもので、芸術的視点から規格化の緊要性を論じたものであった。

1913年のドイツ工作連盟年鑑に発表したグローピウスの論文『近代工業建築の発展』⁽⁷⁵⁾は、先述した1911年のムテージウスの講演と同じく、製品形式の重要性を強調したものであり、かつ形式表現が芸術家の精神や個性に由来するものであることを論じたものであった。ここでは、直接、規格化について言及してはいないものの、新しい建築芸術の問題として「原形(Grundform)に関する徹底した芸術的考察」⁽⁷⁶⁾が必要であると述べ、建築芸術家の主要な精神作業は、過去の形式模倣や装飾の付加にあるのではなく、巧みな平面配列や建築体の比例関係にあると論じた。こうした芸術観に立って、図案家(Musterzeichner)は、多数の見本から無精神のひな型をうむに過ぎないものと指摘し、産業界への個性的芸術家の登用を主張した⁽⁷⁷⁾のである。芸術的創造が個性に由来するとした、グローピウスのこの考えは、ペーレンスが「芸術は、強い個性の直観としてのみ成立し、物質的条件に束縛されない自由な精神的衝動の実現である。それは、偶然性としてではなく、自由な人間精神の集中的、意識的意志に基づいた創造として成立するものである」と述べたことと、全く同一の芸術思想を表明したものであった。しかし、1913年のグローピウス⁽⁷⁸⁾の論文において注視すべきは、上記した平面配列や建築体の比例関係といった主張に、いわゆる芸術的デザインの考え方が内包されていた点であり、このことは、翌1914年の論文の主張と考え併わせると、規格化の造形問題を考えるうえに、極めて重要な発言であったといえるだろう。この1914年のグローピウスの論文⁽⁷⁹⁾においても、規格化について直接言及した個所はないが、このなかで、彼は1913年の論文と同じく、芸術形式の重要性について強調するとともに芸術形式と技術形式とを峻別し、さらに前者は、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とは根本的に異なったものであると指摘する一方、近代には、新しい空間感情があり、芸術形式は要するに、かかる精神的価値としての空間問題の克服にあると述べた。そして、こうした技術・芸術両形式の有機的統一の必要性を論じたのである。しかし、この統一を可能にするものはいったい何か。この点に関する明確な説明はな

規格化か個性か

いものの、上述した平面配列、建築体の比例関係といった主張や芸術形式の本質を空間問題の克服にあるとした点などを考え併わせると、それは空間構成という造形概念であったと思われる。すなわち、グローピウスにおいては、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といつてよい。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ものといえる。事実グローピウスは、1923年以降のバウハウスにおいて、構成主義的機能主義の理論を確立し、具体的な工業製品に即して、以上の意味での規格化の問題に取り組んでいった。

五

以上述べてきたとおり、1914年のケルン展会議の論争では、規格化と個性とが対立概念とみなされたが、しかし、規格化の思想は、もともと経済的必要性からだけでなく、芸術的視点からもその意義が捉えられていたものであり、必ずしも個性の対立概念といえるものではなかった。ところが、ムテージウスの規格化の主張が、世界貿易という経済的要求を強く前面に押し出したものであったことや、規格化の問題が、第一次世界大戦勃発直前の1914年には、芸術的造形の課題としては未確定の事柄であったこと、さらにはヴァルデン (Herwath Walden) 主宰の「デア・シュトルム」(Der Sturm) を舞台とした個性重視の表現主義運動がすでに台頭していたこと、等々を背景に、それは、ヴァン・ド・ヴェルドを初めとした個人主義⁽⁸⁰⁾の芸術家たちの猛烈な反発をうけたものといつていい。とはいえ、規格化の問題提起のなかには、19世紀以来、機械工業の発展にともなって顕在化した芸術と技術の分離に対する認識と、その再統一への課題が内包されていたといわなければならない。工作連盟の設立自体が、製作目的をまったく異にした工業と芸術との統合を目標としたものであったし、この意味で、規格化は、いわば工作連盟の必然的な課題であったといつてよいだろう。すなわち、規格化の問題のなかには、工業の機械生産の原理と、製品の美的形式の原理との統一の課題が内包されていたのであり、それはまた、先述したグローピウスの、技術・芸術両形式の有機的統一の主張と同一の課題であったといつてよい。1923年、バウハウスは「芸術と技術—新しい統一」をあらためて自らの目標として掲げたが、この目標は、19世紀末以来、機械工業時代における建築や工芸の新しい様式形成を標榜したドイツ近代運動や、以上の工作連盟がまさに目標としたものであり、要するに経済的物質主義と芸術的創造とのあいだに、工業技術の急速な進歩発展のなかで押し流されてしまった橋をもう一度架け渡そうとしたものに他ならない。規格化は、そうしたかけ橋となるべき問題提起であったといえるだろう。

註

- (1) 1906年、ドレスデンに開催された第3回ドイツ工芸展(Ⅲ・Deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung) は、ムテージウス、ナウマン、ヴァン・ド・ヴェルドなどドイツ近代の建築工芸運動の指導者たちが企画したものであり、また芸術・産業の両分野にたずさわる諸力を結集した工芸展であり、当展を契機に、ドイツ工作連盟設立の動きが始まったことなどから考えて、これが事実上、第1回目のドイツ工作連盟展であったといつていい(拙稿『ドイツ工作連盟の設立背景をめぐって』大分県立芸術短期大学紀要第19巻、48頁参照)。なお、連盟の理念や活動の宣伝につとめることは、当連盟の目標の一つとされたもので、設立後、ブリュッセルでの万国博(1910)、リュッティヒでの国際建築美術展(1911)、ミュ

- ンヘンでのバイエルン産業展(1912)その他に参画した(Vgl. Hans Eckstein: Idee und Geschichte des Deutschen Werkbundes 1907~1957, in; 50 Jahre Deutscher Werkbund (Katalog), 1958(Berlin), S.11)。
- (2) 当初の企画では、手工作・工業・商業と芸術との協調に基づく優良品の見本を、製品の種別ごとに展示する計画であったが(Carl Rohorst: Die Deutsche Werkbundaussstellung Köln 1914, in; Jahrbuch des Deutschen Werkbundes, 1913, S. 88~89)、ケルン市や他都市からの財政援助を必要としたため、それらの市当局の意向の介入を余儀なくされ(Robert Breuer: Kölner Werkbund-Ausstellung Mai-Oktober 1914, in; Deutsche Kunst und Dekoration, XXXIV, S. 426)、地方性の濃い展示となり(Peter Jessen: Die Deutsche Werkbund-Ausstellung Köln 1914, in; Jahrbuch des Deutschen Werkbundes, 1915, S. 5)、連盟の当初の目標とは異なって、質より量の大規模展となった。それゆえ、当展は商業的意図の強いものとなった(cf. Joan Campbell: The German Werkbund, pp. 69~70)。
 - (3) 当初、5~10月のあいだ開催する予定であった。
 - (4) 前掲拙稿、44~50頁参照
 - (5) Hermann Muthesius: Die Bedeutung des Kunstgewerbes. Eröffnungsrede zur der Vorlesungen über modernes Kunstgewerbe an der Handels-hochschule in Berlin, in; Dekorative kunst, X, 1607, S. 185.
 - (6) Ibid., S. 178.
 - (7) Vgl. Die Veredelung der Gewerblichen Arbeit in Zusammenwirken von Kunst, Industrie und Handwerk, 1908.
 - (8) 前掲拙稿、50~51頁参照。
 - (9) Vgl. Hans Eckstein: ibid., S. 7.
 - (10) Joseph August Lux: Der Deutsche Werkbund, in; Kunstwart (XXI 2. November, 1907), S.270~272.
 - (11) Hermann Muthesius: Die Werkbundarbeit der Zukunft, 1914, S. 35. (以下 Werkbundarbeit と略記する)。
 - (12) ムテージウスによると、工作連盟によって代表される近代の建築工芸運動には、純粹芸術的なものと、国民経済的なものの二つの傾向があると述べている(ibid., S. 35)。おそらく、前者は製品の美的形式を、後者は一般的な品質を意味するものと解される。そして前者については、ケルン展は失敗だったと評している。
 - (13) Hermann Muthesius: Wo stehen wir?, in; Jahrbuch des Deutschen Werkbundes, 1912, S.11~26.
 - (14) Vgl. Walther Scheidig: Bauhaus Weimar 1919~1924 Werkstattarbeiten, 1966, S.10.
 - (15) ドイツ様式ないしドイツ国民様式形成への願いは工作連盟設立に寄与したフリードリヒ・ナウマンがすでに早く述べていた(Friedrich Naumann: Die Kunst in Zeitalter der Maschine, in; Kunstwart, 17. Jahrg., zweites Juliheft, 1904, S.320~321)。なお、ケルン展も現代の諸要求や精神に適合したドイツ様式形成の発展を示そうとしたものであった(Ernst Jäckh: Deutsche Werkbundaussstellung in Köln, in; Kunstwart, XXVII (1914), S.412~13.)。
 - (16) Hermann Obrist; Wakbuudarbeit, op. cit., S.63.
 - (17) Walter, Curt Behrendt: Die Deutsche Werkbund-Ausstellung in Köln, in; Kunst und Künstler, XII (1914), S.620~21 (cf. Joan Campbell: op. cit., p.72)。
 - (18) Peter Jessen: op. cit., S, 7.
 - (19) ヘルマン・オプリストは、展示会場の建物について「われわれが、擬ローマン主義、擬バロック、擬

- 古典主義、擬ビーターマイヤー様式の建物をみるとき、20年来、創造的前進努力に徹してきたわれわれは何というべきであろう」と痛ばしている (Hermann Obrist: *Werkbundarbeit*, op. cit., S.63) たとえば、ペーター・ベーレンスの祝賀会堂、J. ホフマンのオーストリア館等は新古典主義様式の建物であった。歴史様式の否定を自らの活動方針としてきた工作連盟の展示会の建物の多くが、以上のように、新しい建築形式を示そうとしなかったのは、当連盟が、設立以来、芸術と工業の協調に基づく製品の品質向上を指導目標としてきたことと、外国輸出の拡張をねらって、工芸品の展示に主眼を置いたところに、その理由の一端があった (Joan Campbell: op. cit. p.78)。
- (20) N. ペプスナーが、国際様式、ないし機械時代を象徴する20世紀の正統な新様式は、当展でのグローピウスの建物において成立したと述べたことは周知のとおりである (Nikolaus Pevsner: *Pioneers of modern Design*, 1970, p.38.
- (21) Theodor Fischer: Referate, in; *Die Veredelung*, op. cit., S. 3~12.
- (22) Vgl. Karl Ernst Osthaus, in; *Werbundarbeit.*, op. cit., S.65.
- (23) Ibid.
- (24) Vgl. Bruno Pauls Typenmöbel, in; *Dekorative Kunst XII*, 1909, S.86 f.
Hermann Post: Typenmöbel, in; *Dekorative Kunst XII*, 1909, S.258 ff.
Sonja Gunter: Typenmöbel von Bruno Paul, in; *Kunst und Alltag um 1900, Werkbundarchiv Jahrbuch 3* (1978), S.265~77.
- (25) Walter Gropius: ..., in; Hans M. Wingler: *Das Bauhaus*, S.20.
- (26) Weckselrede über ästhetische Frage der Gegenwart. Auf der Jahresversammlung 1911, in; *Die Durchgeisterung der deutschen Arbeit. Wege und Ziele in Zusammenhang von Industrie, Handwerk und Kunst* (以下 *Jahrbuch 1912* と記す)
- (27) Hermann Muthesius: Wo stehen...? (*Jahrbuch 1912*), op. cit., S.24. なお、ムテージウスによる建築形式の定型化への関心は、1904年早くも示されていた (Vgl. do.: *Kultur und Kunst*, 1904, in; Hermann Muthesius (Kraus Reprint))。
- (28) Ibid., *Jahrbuch 1912*, S.19.
- (29) 前掲抽稿、52~53頁参照。
- (30) Hermann Muthesius: Wo stehen..., in; *Jahrbuch 1912*, S.24~25.
- (31) Cornelius Gurlitt: *Jahrbuch 1912*, S.29.
- (32) Karl Ernst Osthaus: *Jahrbuch 1912*, S.28.
- (33) Ibid.
- (34) Ibid., S.28~29.
- (35) Hermann Muthesius: *Jahrbuch 1912*, S.34.
- (36) Ibid.
- (37) Cf. Reyner Bahnham: *Theory and Design in the First Machine Age*, 1977, p.78.
- (38) 全体会議は7月2~3の2日間のみ開かれた。このときの会議録が註(II)の著書として発行された。
- (39) ムテージウスとヴァン・ド・ヴェルドとの論争については、前掲書 (註(III)) のほか Julius Posener: *Anfänge des Funktionalismus. Von Arts and Crafts zum Deutschen Werkbund*, S.205~207 に紹介されている。なお、かが国では阿部 公正訳『世界建築宣言文集』彰国社、昭和45年、27~31頁 (原著: Ulrich Conrads: *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*) 他にある。
- (40) 7月2日の会議開催日のほぼ1週間前に、会議出席者あて配布されていた (cf. August Endell, in; Marcel Franciscono: *Walter Gropius and the creation of the Bauhaus*, Appendix C, p.270)
- (41) ヴァン・ド・ヴェルドの反対原理については、註(39)を参照のこと。

- (42) Van de Velde, in; Werkbundarbeit, op. cit., S.49.
- (43) Ibid., 49~51.
- (44) 7月4日、同3日のムテージウスの講演と「指導原理」、およびヴェルドの「反対原理」を基として規格化の原理の是非をめぐって論議されたとき、ムテージウスは、論議に先だて、かれの講演の主旨を十分に考慮してほしい旨、出席者に対し訴えた (Hermann Muthesius, in; Werkbundarbeit, op. cit., S.55~56.)
- (45) Ibid. S.43.
- (46) Ibid.
- (47) Ibid. S.44.
- (48) Ibid.
- (49) Ibid. S.43.
- (50) Ibid.
- (51) ポーゼナーによると、ムテージウスは「型を長い活動の成果であると自覚していたと同時に、われわれの世界ではむしろ、規格品を意図的に造形できるし、またしなくてはならないと考えていた」し、また、こうした考えは、1914年当時では、非常に新しいものであったと述べている (Julius Posener: op. cit., S.204.)。
- (52) Hermann Muthesius, in: Werkbundarbeit, S.32.
- (53) 註(24)を参照のこと。
- (54) Hermann Muthesius, in; Werkbundarbeit, S.38~39.
- (55) Ibid., S.40~41.
- (56) Ibid., S.41.
- (57) Ibid., S.42.
- (58) Ibid., S.43.
- (59) Richard Riemerschmidt, in; Werkbundarbeit, S.69.
- (60) アウグスト・エンデルは「これまでに存在したことの無い規格化という言葉は、不明確さのゆえに、期待すべき何ものもない」と断言している (August Endell, in; ibid., S.58)。
- (61) Karl Ernst Osthaus, in; ibid., S.64~65.
- (62) エンデルは「(ムテージウスの) 指導原理 (の主張) は結局、われわれが大規模に輸出せねばならぬということ、それゆえ規格化が必要であるという点に帰着する」と述べた (ibid.)。
- (63) Henry van de Velde, in; Werkbundarbeit, S. 49.
- (64) Karl Ernst Osthaus, in; ibid., S.63.
- (65) Ibid., S.66.
- (66) Ibid., S.59. また、エンデルは別の個所で「Typisierung の言葉は、原型 (Schema) あるいは模型 (Schablone) を惹起する」にちがいないと述べた (August Endell: Nachwort Zur Werkbundtagung (Juli 25, 1914), in; Marcel Franciscono: op. cit., Appendix C, p. 272.)。
- (67) Hermann Obrist, in; Werkbundarbeit, S.62.
- (68) Bruno Taut, in; ibid., S.74.
- (69) Richard Riemerschmidt, in; ibid., S.69.
- (70) Peter Behrens, in; ibid., S.56.
- (71) Ibid.
- (72) Ibid., S. 57.
- (73) Henry van de Velde, in; Werkbundarbeit, S.50.
- (74) Hermann Muthesius, in; ibid. S.42.

規格化か個性か

- (75) Walter Gropius: Die Entwicklung moderner Industriebaukunst, in; Jahrbuch des Deutschen Werkbundes, 1913, S.17~22.
- (76) Ibid., S.19.
- (77) Ibid., S.18.
- (78) Peter Behrens: Kunst und Technik, in; Tilmann Buddensieg/Henning Rogge: Industriekultur. Peter Behrens und die AEG 1907~1914, S.240. なお、フランシスコ・ノは、ベーレンスの「空間美学」(Raumästhetik)がグローピウスの当時の芸術思想の根底をなしていた、と指摘している(Marcel Franciscono: op. cit., p.73)。ちなみに、グローピウスは1907~10年のあいだ、ベーレンスの事務所の助手をつとめた。
- (79) Walter Gropius: Der stilbildende Wert industrieller Bauformen, in; Jahrbuch des Deutschen Werkbundes, S.29~32.
- (80) 工作連盟会員のなかには、ブルーノ・タウトやグローピウスなど表現派の画家たちと親交のある者たちがいた(Joan Campbell: op. cit., pp.78ff.)。