

## 翻 訳

ベルンヴァルト・デネケ

### 民藝の発見と藝術産業 (1964)

河 野 眞 (訳・解説)

#### [解題]

本稿は、民俗学者で特に民俗工藝の専門家、ベルンヴァルト・デネケの論考の翻訳である。はじめに書誌データを挙げる。

Bernward Deneke, *Die Entdeckung der Volkskunst für das Kunstgewerbe*. In: *Zeitschrift für Volkskunde*, 60. (1964), S. 168–201.

#### (論者の経歴と主な刊行書)

ベルンヴァルト・デネケは1928年の生れでバイエルンの出身、ミュンヘン大学でゲルマニスティク、美術史、民俗学を学び、各地の博物館に勤務の後、ニュルンベルクのゲルマン・ナショナル・ミュージアムの館長となった。引退後の現在もライン河畔ヴッパータールにおいて健在である。初期の宗教的な民俗工藝の解説書や、一般書としても知られた家具研究など、民間工藝の広い分野について博物館の企画と著作の両面から多くの業績を残している。次に主要な刊行書を挙げる。

*Frankfurter Modenspiegel*. Frankfurt a. M. [Historisches Museum] 1962.

*Zeugnisse religiösen Volksglaubens*, von Erwin Richter und Bernward Deneke. Nürnberg [Germanisches Nationalmuseum] 1965.

*Hochzeit*. (Bilder aus deutscher Vergangenheit. Bd.31). München Prestel 1971.

*Volkstümlicher Schmuck aus Nordwestdeutschland*. Schuster 1977.

*Memento Mori! Zur Kulturgeschichte des Todes in Franken*. Erlangen [Stadtmuseum Erlangen] 1977.

*Das Germanische Nationalmuseum Nürnberg 1852/1977*. Beiträge zu seiner Geschichte. In Auftrag des Museumss hrsg. von Riner Kahsnitz und Bernward DENEKE. München / Berlin [Deutscher

- Kunstverlag] 1978.
- Volkskunst. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg. Führer durch die volkskundlichen Sammlungen.* München [Prestel] 1979.
- Europäische Volkskunst. Propyläen Kunstgeschichte Suppl. Band 5.* Berlin [Propyläen] 1979.
- Peter Behrens und Nürnberg: Geschmackswende in Deutschland. Historismus, Jugendstil und die Anfänge der Industrieform,* von Peter-Klaus SCHUSTER, Tilmann BUDDENSIEG, Bernward DENEKE und Hermann GLASER. München [Prestel] 1980.
- Volkskunst aus dem Egerland,* von Bernward DENKE, Wolfgang OPPELT und Gerhard BOTT. Nürnberg [Germanisches Nationalmuseum] 1982.
- Ländlicher Schmuck aus Deutschland, Österreich und der Schweiz, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg,* von Bernward DENEKE, Nürnberg Germanisches Nationalmuseum 1982.
- Bauernmöbel: Ein Handbuch für Sammler und Liebhaber. Zeichn. Im Text: Hans EYLERT, Konstruktionszeich.: Karl SCHNEIDER.* München [Keyser] 1969.; Taschenbuch: Frankfurt a.M. [dtv] 1987.
- Siehe der Stein schreit aus der Mauer. Geschichte und Kultur der Juden in Bayern. Katalog zur Ausstellung veranstaltet,* hrsg. von Bernward DENEKE. Nürnberg [Germanisches Nationalmuseum] 1988.
- Geschichte Bayerns im Industriezeitalter in Texten und Bildern.* Stuttgart [Theiss] 1990.
- Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1992,* hrsg. von Bernward DENEKE und Wolfgang BRÜCKNER. Nürnberg [Germanisches Nationalmuseum] 1992.
- Ein didaktisches Kartenspiel mit zionistischen Bezügen, in Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt.* Nürnberg [Bernward DENKE und Verein für Geschichte der Stadt Nürnberg: Selbstverlag] 1993.
- Das Kunst- und Kulturgeschichtliche Museum im 19. Jahrhundert,* hrsg. von Bernward DENEKE und Rainer KAHSNITZ. München [Prestel] 1998.

またデネケのやや詳しい経歴と業績については「バイエルン民俗学報」の次の号が65歳の記念号として編まれている。参照, Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde für 1993.

(本稿のテーマは19世紀末の民藝への関心の経緯：特に万国博覧会と各国の民生政策)

本稿は発表の年次から知られるように約半世紀前のものである。この年、ドイツ民俗学会はその機関誌上で „Volkskunst“ (民衆工藝／民藝) の特集を組んだ。これにはいくつかの理由がある。一つは、当時ようやく中身のある議論にまで進みつつあったドイツ民俗学のナチ

ズムにかかわった過去の清算であった。もっともナチスが国民の教化に博物館を利用したときのあからさまな工作は戦後まもなく撤去されてはいた。しかしそれ以上に進むには理論的な検討を要した。一筋縄では行かないその課題をめぐって幾つかの重要な議論がなされたために、1964年の特集号は今日にいたるまで里程標とされている。

それに関する解説は、ドイツ語圏における民藝研究を概観する機会に試みるつもりであるが、ここでは本稿の説明にしばりたい。一口に言えば、このデネケの論考の意義は、19世紀の後半から末にかけてウィーンを中心に起きた „Volkskunst“ (民衆工藝／民藝) をめぐる議論の状況を解きほぐしたことにある。その時期は民藝への関心の初期にあたり、さまざまな要素が互いにかみつつ表面化したことにおいて特に重要であるが、その経緯について克明に事実を追ったものはあまり見当たらない。その点では本稿は、欧米の民藝 (フォークアート) の議論を知る上で共通知識として役立つようである。ここでは、民藝理解の展開についてドイツ語圏で名前の挙がる人々の多くが取りあげられている。もっとも、明治期に來日したこともあって日本では (後のバウハウス運動との関わりも加わって) よく知られているベルリン工藝・工業博物館長ヘルマン・ムテジウスへの言及が欠けており、また同じく日本で教えた経歴をもつハインリヒ・ヴェンティヒも省かれているが、それは本稿がウィーンの動向を中心にまとめられているからであろう。

ところでその時期の事実関係の追跡を行うにあたって、論者デネケは、相互に関係する性格にある二つの指標を設けている。一つは万国博覧会、もう一つは民生政策としての民藝へのこ入れである。この二者の推移を追うことによって、関係者が民間工藝ないしは民藝にこめていた思念の違いとある種の共通性が浮かび上がる。

今日も世界的に大きなイベントである万国博覧会の第一回となったのは1851年のロンドン万博であった。そこではじめて自国の物産に限定せず、各国のめばしい品々を陳列する企画が実行され、それが予想外の大反響を呼んで今日までつづく万国博覧会の時代の幕開けとなった。そこでの陳列の品目は先ずは新商品や斬新なアイデアの提示で、勢いそれは工業製品であった。しかし時代を謳歌する威勢のよさを示した工業製品ではあったが、当時の機械生産の水準では、供給される製品の無趣味や無機性に鼻白む向きも少なくなかった。そのため、工業製品の展示は、却って手仕事の味わいの見直しや手仕事の最盛期と目された中世半ばから末期への回帰の風潮をも惹起した。もとより中世回帰はそれだけが原因ではないが、機械への忌避感がそこに幾らかかかっていたのは否めない。なお言い添えれば、万国博覧会に陳列された科学技術の粋には兵器も大きな比重を占めていた。ドイツのクルップ社はすでに第一回ロンドン万博に大方の意表を突いて6ポンド砲を展示して金賞の榮譽を手にし、以後も万博を商機と見て、革新的な兵器を出品しつづけた。

工場製品について言えば、一部の識者から忌避されたとは言え、その生産方法によって織

織製品をはじめ民生品の価格が格段に下がったことは紛れもない恩恵であった。それまでは下着でも庶民のあいだでは貴重であり、遺産分けの対象となっていたほどである。しかし機械織りと、ヨーロッパ列強が植民地などから安価な輸入木綿を調達するようになったのと、日常的な繊維製品の価格は格段に低下した。それと同時に、価格に重点をおくのでなければ、種々の工場製品が手仕事のもっていた緻密さや味わいを欠くのは致し方なかった。そうした受けとめ方は、やがて万国博覧会に、各国の伝統工芸の展示の場という性格をも付け加えることにつながった。もし転機をもとめるとすれば、1867年のパリ万博と1873年のウィーン万博がそれにあたるであろう。またこれに、1878年の三度目のパリ万博を加えてもよい。

しかし影響はそれにとどまらなかった。これも万博だけが刺激だったわけではないが、各国であらためて伝統的な手仕事の見直しと、それへのテコ入れが進められたのである。それは各国がそれぞれ国内にかかえる辺地の住民の窮乏への対策でもあった。産業革命や交通の発達などの社会の構造変化のなかで、地方のなかには貧窮や民度の問題が表面化することもあり、それらは国家にとって放置し得ない課題であった。そこで一種の民生政策として伝統技術による特徴ある物産との取り組みが奨励された。本稿の二つ目の指標がこれである。

なおここでは話題は空間的には主にかつてのオーストリア=ハンガリー帝国、また時代的には1860年代から80年代までにほぼぼられている。これには、もう一つの要素が関係している。„Volkskunst“（民衆工芸／民藝）というとき、見ずに通り過ぎることができない話題のため、特に美術史研究が関係している。

#### （本稿の動機：アーロイス・リーグルの民藝論の背景の解明）

論者デネケがここでの話題を19世紀後・末期のオーストリア帝国における民衆工芸／民藝をめぐる事情にしぼっているのは理由がある。それは、同時代における比重の如何とはやや違って、むしろ今日から振り返った場合ということになるだろうが、中心に位置したのが美術史家アーロイス・リーグルだったからである。リーグルには„Volkskunst“（民衆工芸／民藝）をあつかった中編の論文があり、1894年に小冊子ながら単行書として刊行された。それ自体はよく知られているが、同じ論者の他の幾つかの名著とくらべると性格が特異である。その印象はおそらくドイツ語圏でも、また日本の美術史研究の関係者のあいだにも見られるようである。リーグルの書きものは、博物館の年報への数ページ程度の寄稿などはともかく、ある程度の分量のものなら日本でも翻訳はほぼ終わっている。未訳は、『民藝、家内作業、問屋制家内工業』と『古オリエントの絨毯』を残すくらいであろう。両者は書かれた時期においても、内容面でも重なりがみられるが、当時の社会情勢や時代思潮がからんでおり、それらを念頭においた理解がもとめられる。その具体的な背景を、特に前者についてかなり解

きほぐしたことにデネケの本稿の意義がある。

筆者は結局本稿を訳出したのであるが、当初、他の多くの参考文献の一つとして自分なりの „Volkskunst“ 解釈に資料としてもちいることを考えていた。しかし克明な事実の掘り起こしを、同じ関心や疑問をもつ少数の人々と共有するののも一つの方法と思えてきたのである。19世紀末にアーロイス・リーグルがなぜその中編の „Volkskunst“ を書いたのか、という疑問は、論者デネケが本稿を執筆した動機でもあった。リーグルの小冊子とそれに先立つ時期は、〈民藝〉(Volkskunst) をもキーワードの一つとして、それによって指し示される対象とその概念内容について模索がなされたエポックでもある。もっとも〈民藝〉(Volkskunst) の語自体は1810年から数年遡る時期の造語であるが、それが今日につながる意味で議論の対象となったのは(これはリーグルの指摘であるが)1850年代ないしは60年代であった。またそれにはゴットフリート・ゼンパーの存在も刺激となった。とまれ、この時期には民藝をめぐる議論にはさまざまな要素がなおアマルガム状にからみあっていた。リーグルの論考も、それを整理しようとしつつもなおその一つという以上になり得たかどうかは疑問のところがある。

これにちなんで私見を言えば、アーロイス・リーグルの „Volkskunst“ 論は、名著の定評のある他の幾つかの著述とは異なり、民藝研究における原理論の意味をもち得るかどうかは怪しい。100年以上前の論説であるから、そのまま正しいかどうかを問うこと自体が適切ではないが、事実として、リーグルの論考は多分に時事的な性格にあり、また時代思潮ともからんでいる。この時代思潮の問題にデネケは言い及んでいない。しかし概括的に言えば、ネオロマンティズムの要素があり、その意味で問題をも含んでいる。それも含めてリーグルの民藝理解は説きほぐせば得るところの多い里程標であるとは言い得よう。

さらに言い添えれば、目下、筆者は、「ドイツ・オーストリア民藝論集」という基本資料を十篇ほどあつめた簡便な案内書を計画している。アーロイス・リーグルの中編もそこに収める心づもりでいる。同時にそれは民俗学と美術史研究の重なる領域にかかわるため、ドイツ民俗学を背景とした民藝理論において最も重要な人物をもう一つの中心点として構成することになる。その一人とは、アードルフ・シュパーマーである。しかしシュパーマーの議論もまた完き肯定や否定を寄せるべきものではなく、学史と時代思潮にも注目しつつ評価する必要に迫られるところがある。ともあれ、筆者のそうした関心に発する書誌紹介である。

なお訳出にあたっては、西洋の民藝理論に関心のある人々への便宜を図るために、言及された人名を初出の箇所でもゴシック体にし、また生没年を判明する限りで補った。生没年については訳注と重なるが、読み流すだけでも理解が精度をもつことを期したのである。

30.Sep.'13 S. K.

## ベルンヴァルト・デネケ

# 民藝の発見と藝術産業 (1964)

民藝研究が、この対象と取り組んだ最初を問うなら、それはアーロイス・リーグル (Alois Riegl 1858-1905)<sup>1</sup> の1894年の著作『民藝・家内作業・問屋制家内工業』であろう<sup>1</sup>。これ自体は学問性の勝った最も早い証左としてよく話題になるが<sup>2</sup>、ではリーグルの論考がいかなる条件下で書かれたかを洗いなおす作業となると、これまでのところレーオポルト・シュミット (Leopold Schmidt 1912-81)<sup>3</sup> の検証<sup>3</sup>が唯一の成果にとどまっている。それによると、リーグルの論文は、ヴィルヘルム・エクスナー (Wilhelm Franz Exner 1840-1931)<sup>4</sup> が1890年に開催したオーストリア家内工業の展示会への学術的な反響であった。本稿は、そのレーオポルト・シュミットが切り開いた道筋をさらに先へ歩む試みである。すなわちアーロイス・リーグルが依拠した条件を探り、その条件が含んでいたモチーフと影響力を問い、さらに1870年頃に〈民藝〉が一般の意識にのぼって記述されたときの傾向に注目しようと思う。ちなみに民藝の発見史となると、この名称で呼ばれる一群の文化文物が何であるかを問うてきた流れを解明することが、個々の品目をその価値づけをも併せて記録する作業以上に重要性をもつであろう<sup>4</sup>。それゆえ筆者は、手元に集まってきた個別の文物を幅をひろげて検討する作業はあきらめたい。また本稿と同じく本誌に掲載されるヘルベルト・シュヴェート (Herbert

---

1 Alois RIEGL, *Volkskunst, Hausfleiß und Hausindustrie*. Berlin 1894.

2 Arthur HABERLANDT, *Begriff und Wesen der Volkskunst*. In: *Jahrbuch für historische Volkskunde*, Bd.2 (1926), S. 20-32., bes. S. 21.; Hans KARLINGER, *Grenzen der Volkskunst*. In: *Bayeirischer Heimatschutz*, Jg.23 (1927), S. 10-17, bes.S. 11.; Adolf SPAMER, *Volkskunst und Volkskunde*. In: *Oberdeutsche Zeitschrift für Volkskunde*, Jg.2 (1928), S. 1-30, bes. S. 2.; Hans KARLINGER, *Deutsche Volkskunst*. Berlin 1938 (Propyläen-Kunstgeschichte, Erg.-Bd.8), S. 12.; Gisling RITZ, *Alois Riegls kunstwissenschaftliche Theorien und die Volkskunst*. In: *Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde*, 1956, S. 39-41, bes. S. 39.; Josef Maria RITZ, *München und die Volkskunstforschung. Eine wissenschaftsgeschichtliche Studie*. In: *Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde*, 1958, S. 155-167, bes. S. 155.

3 Leopold SCHMIDT, *Das österreichische Museum für Volkskunde. Werden und Wesen eines Wiener Museums*. Wien 1960 (Österreich-Reich, Bd.98/100), S. 53.; HABERLANDT, *Begriff und Wesen der Volkskunst* (注2), S. 21. ここでは、リーグルの定義に先だって、数度の絨毯展示会を通じてオリエントへの案内がなされていたことが指摘されている。

4 Alfred HÖCK, *Drei ältere Stimmen zu Werken der Volkskunst*. In: *Hessische Blätter für Volkskunde*, Bd.53 (1962), S. 94-97.



Schwedt 1934-2010)<sup>iv</sup> の論考との重なりを避けるためにも、検討はアーロイス・リーグルの研究が現れた時期をやや遡る頃までの動向に限ろうと思う。

ところでリーグルは、1894年より前にも同じ対象を取り上げていた。リーグルは、本来の家内工業を、農作業のかたわらたずさわる<sup>そ</sup>も<sup>そ</sup>の<sup>も</sup>家内工業と、担い手<sup>も</sup>が<sup>も</sup>つ<sup>つ</sup>ば<sup>ら</sup>それ<sup>ら</sup>に<sup>に</sup>た<sup>た</sup>ず<sup>ず</sup>さ<sup>さ</sup>わ<sup>わ</sup>る<sup>る</sup>派<sup>は</sup>生<sup>し</sup>的<sup>て</sup>な<sup>な</sup>家<sup>か</sup>内<sup>内</sup>工<sup>く</sup>業<sup>ぎ</sup>に<sup>に</sup>区<sup>く</sup>分<sup>べ</sup>し、その延長上に本来の家内工業と家内作業を弁別することにより、家内工業の概念を特定した。そして家内作業に強く依拠することによって論考を仕上げた。もっとも、それ以前、1889年にも同じ試みをしており<sup>5</sup>、私たちが知る限り、それがリーグルがこのテーマとの取り組んだ最初であった。当時の語法では家内作業 (Hausfleiß) と家内工業 (Hausindustrie) はたがいに重なるところが多かったが、二者を区分する上での手掛かりとして、歴史的には前者が後者にくらべて低い水準と見られていた可能性があることが挙げられよう<sup>6</sup>。結局、リーグルは、国民経済学の術語を援用してその区分をおこなうことになるが、それより一年早くブレゲンツ<sup>ヴァルト</sup> 森の織物家内工業に取り組んだ1888年には、まだそこまで進んではいなかった<sup>7</sup>。その論考のなかでなされたのは、家内工業の二タイプの区分であった。一つは〈純粋な意味でのその概念〉で、労働のかたわら手がけられる家内の産物、すなわち作り手自身のほか、その家族あるいは家内の下働きたちが使うために作られるものであり、したがって後の家内作業に該当する。ブレゲンツ<sup>ヴァルト</sup> 森の状況は、そうした区分を措定し得るには好個のものであった。そこでは、より古い伝承された刺繍とボビンレースが、ザンクト・ガレンを中心とした近代的な工場制によって取って代わられていたのであった。材料と見本と機械が外から持ち込まれ、そのさい工場主と工場主の家で働く刺し子のあいだをつなぎわたす〈遣り人〉(Fergger) と呼ばれる仲介者が存在した。作り手本人が着るものではなくなった衣装への刺繍と、近代の家内工業のあいだに有機的連関を構築することは場合によっては可能であるとリーグルは考えた。それは、リーグルの見るところでは、古い方式 (Industrie) が残っており、それが多少とも意識に上るところにおいて、古い方式が新たな生命へと目覚めさせられるという経験的な法則がその実例をもっている場

- 
- 5 RIEGL, *Textile Hausindustrie in Österreich*. In: Mitteilungen des kaiserlich-königlichen Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, Juli 1889 und August 1889, N.F. Bd.2, S. 411-419, 431-435, bes. S. 411ff. この寄稿の S. 411. の注記によると、1888年の講演の再録であり、錯誤がまぎれこんだ恐れがあるとされる。なお講演要旨が掲載された次の書誌を参照, Jahresbericht d.k.k.Österr. Museums f.Kunst und Industrie für 1889, S. 13, Beilage zu Mitteilungen (注 5), S. 413.
- 6 RIEGL, *Textile Hausindustrie in Österreich*. (注 5), S. 413.
- 7 RIEGL, *Textile Hausindustrie im Bregenzer Wald*. In: Mitteilungen (注 5), Oktober 1888, N.F. Bd.2, S. 213-217.

合に限っては、ということであった<sup>8</sup>。リーグルにとって、経済的諸要因に沿って方向づけられた分離は、理論的に取り扱うことにとどまらず実践的な課題をも意味していた。それは特に、オリエント絨毯展ならびにツェルノヴィッチで開かれたブコヴィナ<sup>v</sup>の家内作業展示会への論評（1892年）から読みとることができる。それが、展覧会が含む問題、と共に当時一般の議論的でもあった問題へのリーグルの接近の仕方であった<sup>9</sup>。家内作業の産物の評価を工藝産業にかかわる者がおこなっても、その規定はあまり本質的ではない、とリーグルは考えた<sup>10</sup>。

藝術内容に関して、家内工業という一般概念、言い換えればナショナルな概念の下に私たちがまとめてしまうほとんどすべての現象は、それぞれの特異な固有性にもかかわらず、ほぼ共通の性格を示しており、一つの普遍的な呼称にまとめることをもめている。

これら家内作業の物品に注意が向いた時点として、リーグルは、1860年代末<sup>11</sup>、あるいは後の1894年の論文のなかでは19世紀の半ばをわずかに過ぎた時点<sup>12</sup>を挙げている。この二つの時点で、工藝産業（Kunstgewerbe）が改革志向を見せたことをリーグルは指摘した。

## I. 1867年から1873年までの万国博覧会における民藝

リーグルが挙げた年次は、ちょうど1867年のパリ万国博覧会の開催年でもあった。実にパリ万博は、新しい工業製品だけでなく、各国の藝術製作の回顧、したがって仕事の史事

8 RIEGL, *Textile Hausindustrie im Bregenzer Wald*. (注7), S. 216.

9 RIEGL, *Textiler Hausfleiß in der Bukowina*. In: Mitteilungen (Anm.5), Juli 1892, und August 1892, N.F. Bd.4, S. 134-139, S. 154-160, bes. S. 135. 次のグローシュの著作 (H. GROSCH, *Gamle Norske Tæpper*. Berlin 1889) への書評において (Alois RIEGL, *Die Wirkerei und der textile Hausfleiß*. In: Kunstgewerbeblatt, N.F., Jg.1, 1890, S. 21-23.) リーグルは、著者グローシュが家内作業 (Hausfleiß) と家内工業 (Hausindustrie) を区分したこと、またそれが他の寄稿からは際立っていることを特筆した。この頃リーグルは、両者の区分に際しては次の文献に依拠していた。参照, Ad. BRAUN u. E.R.J. KREJCSI, *Der Hausfleiß in Ungarn im Jahre 1884. Ein Beitrag zur Lehre von den gewerblichen Betriebssystemen*. Leipzig 1886 (bes.S. 4f.) またブラウンの論文もそれにそこに加わった。

10 RIEGL, *Textile Hausindustrie in Österreich*. (注5), S. 412.

11 RIEGL, *Textile Hausindustrie in Österreich*. (注5), S. 415.

12 RIEGL, *Volkskunst, Hausfleiß und Hausindustrie*. (注1), S. 54.



(histoire du travail) をも併せた最初の万博であった。しかしシャルル・ド・リーナス (Charles de Linas) の大部な案内によれば<sup>13</sup>、後にナショナル家内工業という複合的な名称で名指されることになる物品で目ばしい出展品は皆無であった。たとえば民俗衣装 (Volkstrachten) の展示の場合、当初のコンセプトにおいて何よりも規準になったのは、マニュファクチュア経営者や被服関係部門にとって参考資料となるようなものであった。また衣装の項目に整理された部門で原理とされたものを見ると、町や田舎の労働民衆の身体的かつ道徳的な快適性をたかめることに眼目がおかれていた。実際、これらの文物をもっぱら取りあげた公式報告によれば、展示そのものは、かなり永きにわたって愛好されてきたこれらの品々の認識に何か新しいパースペクティブをもたらすようなものではなかった。しかし、展示によって工藝家たちにオリジナルな見本を身近にするという (プログラムが謳った) 接触可能性は、当時の新しい工藝産業の状況を知る識者たちの見解とも一致した<sup>14</sup>。

しかしパリ万博 (1867年) に参加した国々については、個人の作品への要望も自ずと起きた。その関心は、主要には、当時新たな解決が期待されたイギリスとフランスに、またそれに加えて〈前進しつつある〉国々に集中してはいたが、観察者の眼を惹きつけてやまない国々もまじっていた。

これらの国々では、現代のめざましい文化発展はなお遅ればせで、古くからの根付きの文化工業 (Kulturindustrie 文化産業) の要素が何ほどか個々の分野になお保存されている<sup>15</sup>。

13 Charles de LINAS, *L'histoire du travail à l'exposition universelle de 1867*. Arras et Paris 1868. Rudolph EITELBERGER VON EITELBERG, *Histoire du travail*. In: Bericht über die Welt-Ausstellung zu Paris im Jahre 1867, hrsg. durch das k.k.österreichische Central-Comité, Bd.1, Tl.2. Wien 1869, S. 120-172.

14 公式の報告書のなかでは特に次が注目される。参照、ARMAND-DUMARESQ, *Spécimens des costumes populaires des diverses contrées*. In: Michel CHVALIER (ed.), *Exposition universelle de 1867 à Paris. Rapports du jury international*. Paris 1868, Vol.13, p.857-878, hier p.860. 〈民俗〉衣装の藝術性については、それが誰の心をも打つことは疑う余地はない。何らかのオリジナリティがみとめられるところでは、男の衣装であれ女の衣装であれ、絵画やアルバムに再現して記念にとどめようとする。それは愛惜でもあれば、虚栄でもある。田舎の人々がもはや着用しない衣装であるが、それを藝術家は研究テーマに取りあげ、色彩の調和の他は目に入らないことも屢々である。); Carl Eduard BAUERNSCHMID, *Volkstrachten aus allen Theilen des Erdballes*. In: Bericht (注13), Bd.6 (1869), S. 342-370, hier S. 344. 寄稿者パウエルンシュミットは、まじめな学術や造形芸術、それに展示のその部門の設定によって〈歴史的な服飾を舞台上で正確に再現する〉し得るものかどうか確信をもっていない。両者の場合とも、展示品の藝術的側面に起点を定めることができなかつた。

15 Julius MEYER, *Das Kunstgewerbe auf der Weltausstellung von 1867*. In: Zeitschrift für Bildende Kunst,

たとえばミュンヘンの画家で文筆家フリードリヒ・ペヒト (Friedrich Pecht 1814-1903)<sup>vi</sup> は、根付きの藝術性をドイツ工業によりよく浸透させるべきことを縷々と説いた。スカンディナヴィア諸国からの展示品を例にとるなら、伝承文物である中世の扉柱と、テレマーク地方の農民がつくる杯・桶・櫃・道具との関係である。ペヒトは、これらの事物のデコレーションとしての性格を究めるところまでは行かなかったものの、その秀でていることを称賛し、伝承技術の長所に注目をうながした<sup>16</sup>。またルーマニアから出品された刺繍つきの婦人用下着や古ビザンチンの図案を載せた他の諸々の被服については、技術と素材の様式が条件づけられていることに言及した<sup>17</sup>。同じ方向で喝采が送られたものには、トルコの銀製の道具類があった。

いずれの素材についてもその固有の魅力を引き出すのではなく、単に別のいじり方をするに過ぎないことに常々憤っている工場主や藝術家にとって、(それらの道具類は) 本当の学校である。あれこれのいじり方には私たちの時代のベテン師じみたあり方が投影されていて、それを見るなら、現代が、自己の写し絵でもある生産物の高貴と誇りの純粋性では、見下されているはずの野蛮人の生産物より劣っていることが判明する<sup>18</sup>。

ジャン・ジャック・ルソーの理念とやや重なるような見解であるが、そこから見えてくる姿勢については後に検討を加えたい。その前に、万国博覧会をめぐる論評をさらに追ってゆくと、眼に入るものがある。当時オーストリア工芸・工業博物館(ウィーン)の主任(後に館長)であったヤーコプ・フォン・ファルケ (Jakob von Falke 1825-97)<sup>vii</sup> の二編の文章であるそれが特に注目されるのは、それこそ、〈民藝〉(Volkskunst) の発見の起点に立つ学者の手になるものと言ってよいからである。その二編の論評においてファルケは、パリ万博に出品された工芸産業の産物を取り上げたが、そのうち初め的一篇は独立した冊子として1868年に刊行され<sup>19</sup>、もう一遍は翌年、オーストリア・セントラル・コミッテの報告集に収められ

---

Bd.3. 1868, S. 14-18, S. 38-45, hier S. 15.

16 Friedrich PECHT, *Kunst und Kunstindustrie auf der Weltausstellung von 1867*. 2. Aufl. Leipzig 1867, S. 284. ペヒトの記述によれば、彼がこれらの物品についており詳しい情報を得ようとしたとき、ノルウェーあるいはスウェーデンの代表 (Kommisar) は、それらへの関心が起きたことに、ひどく驚いたという。

17 PECHT (注16), S. 291.

18 PECHT (注16), S. 295.

19 Jacob FALKE, *Die Kunstindustrie der Gegenwart. Studien auf der Pariser Weltausstellung im Jahre 1867*. Leipzig 1868.

た<sup>20</sup>。後者では、指針の一つとして、ナショナルな<sup>エレメント</sup>要素の探求が特筆された<sup>21</sup>。

(ナショナルな要素は) これまで見下されたり軽視されたりしていたが、幾つかの万国博覧会においてオリент藝術が明らかにされたことによって、これまでにない意味を持つようになった。

ファルケによれば、この要素が特に重要になる場所がある<sup>22</sup>。

(それが工業に) 特定の色合いをあたえ、その特質をかたちづくる場所であり、そうした特質には、今日、以前よりもはるかに価値がおかれる傾向が起きている。

そのさい特に注目されたのは、古来の、どちらかと言えばローカルな職人の伝統であった。ロシアではダマスク鋼の金属製品、スペインではアラビア人支配時代からの諸形式や技術の実際ないしはその再生、イタリアではたとえばヴェネチアにおいて永く途絶えていた後、現今あらためて甦ったガラス・モザイクの工場製品である<sup>23</sup>。これらナショナルな特性が個々の出品者によって特筆されるにおよび、何もかもひっくりかえりて無批判に賛同するわけではなかったにせよ、それらはファルケの歓迎するところとなった。そのさいファルケにあっては、ナショナル・オリジナリティが物産評価の基準となることもあった。たとえばスペインの刺繍ヴェールやマンティーラ (レース編みの婦人用の短い上着) への論評では、それらがスペインに特有のコスチュームとされてはいるものの (文様に目を向けるなら) フランス趣味の花唐草で占められていることを嘆いてもいる<sup>24</sup>。しかしここでの脈絡で特に興味深いのは、スカンディナヴィア諸国からの展示品への評価であろう。ファルケは、〈スウェーデン山岳地方の古来・固有の木造家屋〉、殊にその正面玄関付きの建築物にあらわれる物品について、〈<sup>folk</sup>民の工業〉 (Volksindustrie) の所産と近代文明の所産を区分した。そしてその細分化の観点から民俗衣装をさらに踏み込んで取りあげた。たとえば頭巾 (Kopftücher) では、近代の

---

20 FALKE, *Die künstlerisch-ästhetische Seite der auf der Ausstellung vertretenen Industrie-Prducte*. In: *Berichte* (13), Bd.1, Tl.2, S. 79-119.

21 FALKE (注20), S. 80.

22 FALKE (注20), S. 91.

23 FALKE, *Die Kunstindustrie der Gegenwart* (注19). S. 24ff. (ロシア); S. 6, 8ff. (スペイン); S. 78f. (イタリア).

24 FALKE (注19), S. 5.

コットン・プリント製品の他に、もう一つを措定した<sup>25</sup>。

最も簡素な家屋技術に属し、太古の時代に胚胎する装飾における最もプリミティブな諸形態をもつ頭巾

あるいは、ベルトのついた近代的な仕立ての被服の場合。

識者なら、(その飾り付けに) 中世におこなわれた特注の工房作品を重ねあわせたいと思ったりするだろう…

これら古来・固有のモチーフを、ファルケは、スウェーデンの近代工藝産業の見本として推奨した。その見本はまた、同じく他の諸国民のあいだでも誰もが注目してよいようなヴァリエーションをつくる可能性をもっている、ともファルケは言う。他方、流行とつながっている分野でも、田舎はその孤立した位置のために流行から立ち遅れる、とも言う<sup>26</sup>。

ファルケの論評のなかから、(本稿のテーマにとって重要ではあれ、いずれかの細部にとどまっているわけにもゆかないが) そこで言及される一群であるセラミックについてももう少し検討を加えようと思う。実際、陶器は、先史時代の容器など、藝術分枝の発展の起点におかれるものでもある。

陶器作りは、民が使うためであり、またその多くは民によって手がけられてきた。そして文化にふれることなく過ぎてきた諸民族と諸地域では、その生成の過程が保たれてきた。

そうした場所として挙げられたのは、トルコ、モロッコ、チュニジア、アルジェリア、またスペインとポルトガルの幾つかの地方であるが、事実、そこで作られる陶器作品は藝術愛好家や博物館によって収集されてきた。それを踏まえてファルケが強調したのは、この種類の関心の規準は、エスノグラフの観点ではなかったことである。歴史的な興味が多少はたらいっていたにせよ、それを除けば、中心に位置したのは藝術的な感興であった、と言う<sup>27</sup>。

---

25 FALKE (注19), S. 15f.

26 FALKE (注19), S. 19.

27 FALKE (注19), S. 196ff.

(蒐集家を魅了してやまないのは) 諸々の形態の簡素, 原初, 未人工性, すなわち形態作りにおいてナイーヴなことである。

言い換えれば, 自然に生い育ち, 目的に適い, 良きものであることにほかならない。ペヒトと同じくファルケもまた, 素材とその加工に適した加飾の手法を, より簡素な作品に即して称揚することがあった。たとえば, 木を編んだ床やマットである。これはポルトガルの事例が示すように, 編み物細工の自然なあり方に依拠した幾何学文様がほどこされた事物で, 近代の薔薇の縁飾りを施した事例にたいしても優位を保つとされる。そのさい, 〈民の感覚〉(Volksgefühl) が本能的に適切なものと探りあてることが強調された<sup>28</sup>。

ファルケは, これらの寄稿で口火を切ることになったテーマをそれだけで終わらせなかった。1870年に行なったスウェーデン旅行の記録のなかでも, たびたびパリ万博のさいの論評に立ち返った。民俗衣装に思いを新たにすることを促した。布地, 刺繍や筐縁りのついた縁飾り, あるいは貴金属の装身具, それらは, 当時, 識者を魅了した事物であった。ファルケはまた, それらを手に入れるのが困難であることを記している。パリで披露された衣装や装身具の生きた見本はストックホルム一行を行き来している人々であるが, 手に入れるには, 彼らからその身につけている当の品物を買取るか, あるいはずっと田舎へ入って, それらが製作されている場所を探しあてるしかない, と言う<sup>29</sup>。

なぜなら, これらはすべて家内工業で, 要するに, 家内でその家のために, またそれを着る人が自分のために作るのであって, 決して売りに出されないのからである。

それゆえナショナルな固有性をより鮮明に知覚することになるのは, 時代を遡るときである。ファルケの1868年の文章には〈家内技術〉(Haustechnik) の術語があらわれており, 文物が生まれる経済的な関係を確定する試みでもあった。もっとも, ここでもまたファルケの関心は, 家内工業のそうした産物を工藝産業に役立たせることに置かれていた。ちなみにファルケは, 後に自伝のなかで, 彼があたえた刺激はやがて受け入れられたと記している<sup>30</sup>。それは特に, 女性団体「手仕事の会」(Handarbetets-Vänner) が, 近代的な手仕事のた

28 FALKE (注19), S. 13.

29 FALKE, *Einige Bemerkungen über die Kunstindustrie Schwedens*. In: Mitth (注5), 15. Februar 1871, Bd.3 (S. 326–331), S. 326.

30 FALKE, *Lebenserinnerungen*. Leipzig 1897, S. 285f.

めの模範として村落がもっている文物財を活用する課題に踏みだしたことを指していた<sup>31</sup>。

次いで1871/72年に、ウィーン万国博覧会（1873）に向けてファルケが起草したナショナル家内工業をも含む部門のプログラムが形になった<sup>32</sup>。また同じテーマをファルケは論考としても発表した<sup>33</sup>。そのためこの学究は、このカテゴリーの産物を万国博覧会のシステムに編成することによって一般的な意味付けするのを助けた功績を当然にも要求することができるとも<sup>34</sup>。もっともプログラムは大部かつ細部にわたる記述のゆえに逸脱と受けとめられた<sup>35</sup>。しかし企画を成功させるには関係者の記述が過度なまでに精確であることがもとめられる<sup>36</sup>。とまれそのプログラムを追うと、ナショナル家内工業（*nationale Hausindustrie*）という言い方がちょうどその頃はっきりと現れたかのように思われる<sup>37</sup>。またそれは、後にリーグルが家内作業（*Hausfleiß*）と呼んだもの、すなわち民が自己の使用のために自家で作るものと完全に一致していた<sup>38</sup>。それゆえシュヴァルツヴァルトの時計やベルヒテスガーデンの彫刻などは排除された。なぜなら、これらはマーケットに出されるからである<sup>39</sup>。たしかに〈家内工業〉（*Hausindustrie*）の術語は幸福な選択ではなかったにせよ、実態を踏まえて区分を行なったのであるから、生産システムへの顧慮が欠如しているとのリーグルの非難は、少なくともその語を導入した当人にはあてはまらない。しかしまたウィーン万国博覧会は、家内工業の物品という比較的狭い範囲に限ることを欲しなかった。技術や形態がオリジナルで、作り手あるいは消費者にとって父祖伝来のものであり、固有である限り、産業として（*gewerblich*）同じ目的のために製作されたものも出品されるべきとされたのである。ともあれ、プログラムも論考も、ナショナル家内工業の所産をめぐる見方の歴史と取り組んでいた。なおそれにあたって、当時、一般的には、エスノグラフィ的な観点から、藝術性を評価する観点への

31 たとえば次を参照, H. LEHNERT, *Nordische Frauenarbeiten*. In: *Illustrierte Frauen-Zeitung* 26. August 1888, S. 151.

32 プログラムはカール・テーオドル・リヒターの報告に印刷された。参照, Carl. Th. RICHTER, *Die nationale Hausindustrie* (Gruppe XXI), S. 1-5. In: *Officieller Ausstellungs-Bericht*, hrsg. von d. General-Direction der Weltausstellung 1873, Bd.73. Wien 1874.

33 FALKE, *Die nationale Hausindustrie*. In: *Gewerbehalbe*, Jg.10 (1872), S. 1-3, 17-19, 33-36, 49-51.

34 FALKE, *Die kunstindustrie auf der Wiener Weltausstellung 1873*. Wien 1873, S. 411.

35 RICHTER (注32), S. 5.

36 FALKE (注34), S. 411f. この箇所では、ファルケは、彼のテキストは、本来、この関係を各国から負託された人々と同意を得るために草したもので、最終的な表現として使われたことを、遺憾の意をこめて報告している。

37 参照, 引用は前掲文献による (注40).

38 Programm, bei RICHTER, *Die nationale Hausindustrie* (注32), S. 2.

39 FALKE (注33), S. 2.



移行が実現した面からみる限りでは、ファルケにとって転機となったのはパリ博覧会であった<sup>40</sup>。

1867年のパリ万国博覧会において工芸愛好家のあいだでたちまちただならぬ関心をあつめたのは、(一般的な呼称をあてはめるなら)〈ナショナル家内工業〉(nationale Hausindustrie)と呼ぶことができる種類の物品であった。

まず、あらゆる種類の陶器で、施釉陶器もあれば無釉もある。次いで織物と、手仕事の刺繍である。とりわけ民俗衣装 (Volkstrachten) であるが、またテーブル・クロスその他の家庭用品、さらに装飾品と道具類であった。

これらの品々は、あれこれの部族に胚胎する固有かつ特徴ある所産としてエスノグラフィからの関心に応えただけではなかった。人々はそこに、多くの古い、一部では原初の藝術的モチーフをみとめた。それは、はるか前に過ぎた藝術エポックと藝術様式を想起させ、それによって歴史的な観点からも意義が大きいとされた。とりわけ、きわめてオリジナルで健康な諸形態、現代藝術では失われてしまうか、もちいられなくなった遺産的な技術、また装飾文様、色調の装飾調整であり、それらがその適切と、素朴とめずらしさによって人々の眼を釘づけにした。それらが、こうした特質によって藝術愛好家たちに刺激になり、たちまち売れてしまうなら、近代藝術のファンはこう言うほかあるまい。それらの品々は、モチーフと原理と藝術様態の豊かに湧き出るな源泉であり、近代の嗜好とその産物を補い、活気づけ、新鮮にする力を及ぼすことができる、と。

実際、これらの品々は、1867年には多数の人々から、純粹にエスノグラフィ的あるいはコスチューム的な希少性とみなされただけであったにもかかわらず、近代ただ今の美術工芸 (Kunstindustrie) にさまざまな藝術的モチーフをすでにあたえていたことを看過してはならない。

かかる意義があり、そのために1867年のパリでは、藝術愛好家や博物館が、それらの品々の獲得に急いだにもかかわらず、その展示は、一面的で不十分で不完全であった。藝術性の観点からの企画ではなく、用途を重視した催しでもなかったからである。

1867年のパリ万博は、この観点からも最も豊かな展示であったが、そこで中心になっていたのはエスノロジーの立場であり、それゆえ展示品の大部分はコスチュームに関係した品々であった。しかもすべてが多様な地方や国民のなかに散らばって、完璧には程遠いことから、鳥瞰を得ることはできなかった。

40 プログラムの前文について次を参照, Programm, bei RICHTER, *Die nationale Hausindustrie* (注32), S. 1. ここでは次のような記述を見ることができる。

1871年にロンドンで開催された国際博覧会でも、それは忘れられてはいなかったが、博覧会の趣旨もあって、展示品は陶器類と織物に限られた。しかしこの二種類だけからも、また特に織物については、展示品には欠陥品が目についた。かかる理由から、ナショナル家内工業の産物の展示は、意識的に意図をもってその事にあたるのであれば、事物即応と言うべきか、適切な観点と能うかぎり完全を期すのであれば、万国博覧会は一新されようし、そこから大きな関心と呼ぶことにもなるであろう。

ちなみにファルケの書きもののうち、論文の方では、それに先立つ著述よりも、ずっと詳しい項目が幾つか見出される。たとえば、〈ナショナル〉の術語が指すのは、端的に民らしさや民らしいオリジナリティの意であり、近代の文化国家の特殊性を直視することは想定されていない、と解説される。ファルケが目指したのは、流行の変遷を免れているものであった<sup>41</sup>。

下層階級の固有性、とりわけ村落民衆の固有性、それも、近代文明ならびに近代文明と一体になった流行が浸透しなかった地域におけるそれである。

この観点から、中国や日本やインドは排除された。これらの国々の場合、それらのナショナル要素(=民らしさ)だけをととりあげるのなら寄与するところ大ではあろうが、一般的にはヨーロッパの奢侈工業と同じ水準においてあつかうほかないからである、と言う<sup>42</sup>。

ファルケは、その規準とした観点、すなわちナショナル家内工業の所産を展示することによって近代的な工藝産業(moderne Kunstgewerbe)に新しい〈装飾と形式のモチーフ〉をもたらすという観点の下<sup>43</sup>、プログラムでも論文でも、伝統的な作り方による物品が早くから意味を持つようになっていた事例を挙げていた。それゆえ、これらの確立に向かっていた先行例にしばらく注目をしておきたい。それは、この後、ウィーン万国博覧会の個々の動きに立ちもどるためでもある。またその点で特に挙げなければならないのは、イタリアの金細工師ピオ・フォルトウナート・カステッラーニ(Pio Fortunato Castellani 1794-1865)<sup>viii</sup>で、1870年前後の時期に、古典古代の装飾品の再興に貢献した。この種の志向の歩みについてはアレッサンドロ・カステッラーニ(Alessandro Castellani)が1876年のフィラデルフィア万国博覧会にさいしてパンフレットを作製しており、その描くところによると、出土品の刺激

41 FALKE (注33), S. 1.

42 Programm, bei RICHTER (注32), S. 4f.

43 FALKE (注33), S. 1.

の下、古典古代の金細工工藝の復興と、先ずは工場でのメソッドがめざされた。そのとき特定の諸問題の解決に役立ったのは、化学実験でもなければ、藝術に関する古文献の研究でもなく、むしろ辺地、たとえばヴァドのサン・アンジェロなどで技術がなお生きつづけている姿であり、しかもそれはエトルリアの技術と同じであった。そこでは農民の娘は、結婚式にさいして、古典古代の作り方と比定されるネックレスや長い耳飾りをつけた。いずれにせよ、サン・アンジェロの職人たちは、その一人であるベネデット・ロマニーニ (Benedetto Romanini) が1835年にローマへやってきて証明したように、古典古代の装身具の写しにおいて正道を歩むことができたのだった。またその正道であることを特色づけるものとして、様式上の自由をも後追い踏襲していた。それには、近代になって金細工作業の緻密性の達成を可能にした機械を使った発明が、職人には無縁だったことも与っていた<sup>44</sup>。ちなみにカステッラーニは、ヴァドのサン・アンジェロの生産物を知ったことに刺激されて、農民装身具のコレクターになった。そのコレクションは、パリ万博において、イギリスの改革運動のセンターであるサウス・ケンジントン博物館によって購入され、翌年にはカタログが刊行されて一般にも知られた<sup>45</sup>。カステッラーニのカタログでは、技術性に沿った行き方を超え出るような文物の同化は言及されない。それに対して、ノルウェーのクリスティニアに住む彫金師かつ金細工師ヤーコプ・ウルリッヒ・ホールフェルト=トストループ (Jacob Ulrich Holfeldt Tostrup 1806-90)<sup>ix</sup> が1860年に大規模に始めたのは、民俗衣装の消滅と共に衰微をきたしていた銀細工の伝承との取り組みであり、またその製法と特性を彼自身の銀線細工に活用することであった<sup>46</sup>。最後にテキスタイルの分野については、ファルケは、古代ローマの

44 パンフレットは次の寄稿ではドイツ語に訳されている。参照, Alessandro CASTELLANI, *Der antike Schmuck und seine Widergeburt*. In: *Kunst und Gewerbe*, Jg.11 (1877), S. 281-283, 289-291, 297-299, 305-307, 313-315. 特に S. 299.; またこれに先行する次をも参照, J. FALKE, *Die Goldschmiedefamilie der Castellani in Rom*. In: *Mitth.* (注5), 15. August 1869, Bd.2, S. 473-478, bes. S. 476. これ以外にも次の事典の記述を参照, (Pio Fortunato CASTELLANI に関して). In: Ulrich THIEME—Felix BECKER, *Allgem. Lexikon d. bildenden Künstler*. Bd.6 (1912), S. 143f.

45 *Italian Jewellery, as worn by the peasants of Italy. Collected by Signor CASTELLANI, and Purchased from the Paris universal exhibition for the South-Kensington-Museum. Under the sanction of the Science- and Art Department, for the use of schools of art and amateurs*. London 1868.

46 H. FRAUBERGER, *Die Goldschmiedekunst in Norwegen*. In: *Kunst und Gewerbe*, Jg.5 (1871), S. 106f., 113-115, hier S. 114.; J. FALKE, *Filigran*. In: *Gewerbehallen*, 12.Jg. (1874), S. 145-147, 161-164, hier S. 162. mit Abb.S. 163.; H.GROSCH, *Norwegische Volksindustrie II. Die Schmucksachen*. In: *Kunstgewerbeblatt*, Jg.4 (1888), S. 146-151, hier S. 151.; さらに次の藝術家事典の〈ホールフェルト・トストループ〉の項目を参照, [Art.] J.U.HOLFELDT TOSTRUP. In: THIEME - BECKER, *Allgem. Lexikon* (44), Bd.33 (1939), S. 316f.

衣装に付けられた特定のリボンについて記している。それは当時流行となっていたが、またフランスでのイミテーションの故でオリジナルなものがもっていた魅力に到達しないままであった。これに加えて、ファルケはまたスペインの農民たちが外套にもちいる布地、すなわちメンタ (Menta) をも取り上げた。それがカーテンや家具の布張りのデザインに転用されていたのである<sup>47</sup>。このうち後者については、ある種のナショナル衣装の特性とされていた要素が、すでに久しく流行服に使われていたことに注目している。なおこの種の動向には、早くスタール夫人 (Mme de Staël 1766-1817)<sup>x</sup> がそのドイツ論で取り上げてもいた<sup>48</sup>。19世紀にモード誌を常ににぎわせたかかる本歌取り<sup>49</sup>では、特定の諸民族の典型化された形態が規準となっていた。逆に言えば、人々が直にふれていた民俗衣装は排除されたのである<sup>50</sup>。

ファルケは、伝統的な作業方法の所産を活かした幾つかの先例に注目したが、すでにドイツに根づいていたマニュファクチュアは度外視していた。しかし皆無ではなく、挙げられた事例のなかには、当時テルツ (Tölz バイエレン州アルプス山麓の町) 近郊で製作されていた改良家具に関する1864年に雑誌『産業ホール』(Gewerbehall) の記事が見出される。それは農家具の構成を踏襲してはいるものの、不格好な穀類と大きな花束が描かれたげんなりするような代物だった。しかも図版には、これが居間にあるだけで根生いの住まいの雰囲気がかもしだされる、との説明がついていた<sup>51</sup>。

ウィーンで開催された万国博覧会は、あらゆる面で成功というわけではなかった。ナショナル家内工業の概念について各国の委員会が誤って理解したことも関係して、本来もとめら

47 FALKE (注33), S. 18.

48 Mme DE STAEL, *De L'Allemagne*. [今日の版本を挙げる] Paris 1958/59 (Les grands écrivains de la France), Bd.1, S. 150. 〈フランスでは流行をあつかう商人は植民地からやって来るが、ドイツや北方諸国では、通常、職人工房から出現する。彼らは、たいそう注意深く自国のナショナルな習俗を探索し、そしてまことにもっともなことに、それらをこの上なくエレガントなモデルとみなすのである〉。

49 この種の整理の仕方をめぐる問題性については次の拙論を参照, DENEKE, *Die Kostümsammlung d. Histor. Museums in Frankfurt a. Main*. In: *Waffen- und Kostümkunde*, Jg.1963, S. 62-72, 114-127, hier S. 68.

50 由来 (Provenienze) をめぐるお喋りがとりとめもないことは、次のモード雑誌からもうかがえる。参照, *Zs. Der Bazar*, 23 Juli 1867, S. 230. ここでは、流行となった下着一式 (Garnitur) がなぜブルターニュ風 (bretonisch) と称されるのかという探索がなされ、結局、かつて人気を呼んだオリエント風ジャンルと同じものであるとされるのである。

51 参照, 次の雑誌にコラム (Notiz) を参照, In: *Gewerbehall*, Jg.1864, S. 31f. そこには、テプファー (A. TÖPFER) による図版も付せられている。

れていなかったような物品によって、企画の統一性は損なわれた<sup>52</sup>。とりわけファルケが不平を鳴らしたのは、エスノグラフィーの観点が勝って、それに押されて藝術工業的な観点が後退したことであった。これに対してファルケは、特定の例示によって大勢の人々を狙った通りの見方へ誘導できるものかどうかを詳しく説きはしなかったものの、一つの特徴的な事例を挙げて見せた。スウェーデンの人々が、パリ万博以来知られるようになった等身大の人形にその民俗衣装を着せ、それによって、関心のある方向へ向かわせたことである。要するに、(流行の) コスチュームの分野には属さない種類の独自の物産はツーリストが持ちあわせないものであることを認識させようとした事例であった<sup>53</sup>。

## II. ナショナル家内工業への国民経済学からの考察

幾つかの国々、すなわちベルギー、ドイツ、イギリス、フランス、スイスは、プログラムのテーマに見合うような展示品を搬入しなかった。これを見て万国博覧会の公式の報道関係者をまとめていた国家学術局の担当者カール・Th. リヒター (Carl Th. Richter) は、そうした国々についてこう結論づけられると考えた<sup>54</sup>。

独自性をそなえ、家と家族という狭く情感的な圏内のための労働は、近代工業によって痕跡すら掻き消されてしまったのだ。

たしかに一方の見方として、家と家政での単に仕事としてあくせく働くことそれ自体が特別の価値をもつという見方があり、それはたとえば(リヒターの言うところでは)ダルマティアの漁師が自らこしらえる魚網やその他の道具類が展示場へ運び込まれたことなどによって歴然たるものとなった。そうした観点に対して、リヒターは進歩の側に立つ。アダムが耕しイヴが紡いだ古き良き時代は崩壊するほかなかった、と彼は言う<sup>55</sup>。そして、家内での活動というかかる部門に対して、家内工業をポジティブに評価した<sup>56</sup>。

52 専門誌の寄稿においてすらナショナル家内工業 (Nationale Hausindustrie) の規定が不明瞭であることについては次を参照, Carl Albert REGNET, *Die nationale Hausindustrie*. In: Kunst und Gewerbe, Jg.8 (1874), S. 193-196, 201-204, 209-213, 218-221, 226-230, 235-237, 242-245.

53 FALKE (注34), S. 414f.

54 RICHTER (注32), S. 11f.

55 RICHTER (注32), S. 6.

56 RICHTER (注32), S. 8.

(家内工業とは) 大きな企業を個々の部門と部分労働に解消し、代わって家あるいは(精々)労働者がその家政の中央に進んできて活動を引き受けることを意味する。…これは、蒸気機関車の全能ぶりもほとんど話題に取り上げるに値しないと言いたてるような振る舞いだらう。

この点で、リヒターは、この分野にプログラムがあまり注意をはらわないことを残念がっている。それによって彼は、これに先立ってアウグスト・オンケン (August Onken 1844-1911)<sup>57</sup>が呈示していた批判に接続することになった。オンケンは、ウィーンの工藝・工業博物館が課した限定は、文化文物一般の仲介者たるべき万国博覧会の選定規準として適したものではない、と論じていたのである<sup>57</sup>。とまれ万国博覧会の公式報告に掲載されたリヒターの論考は、後にヴィルヘルム・シュティエダ (Wilhelm Stieda 1852-1933)<sup>58</sup>が1889年にまとめた文献概観「ドイツ家内工業の状況と成立」のなかで引用され、特に(リヒター自身は強調していたわけではなかったが)上記の区分を、1870年代にはなおはっきりとはみとめられていなかった学術部門の認識を精緻なものとするに寄与したとして評価された。しかしその際、〈ナショナル家内工業〉(nationale Hausindustrie)の呼称は誤解をあたえる恐れもあるとのコメントも付けられた。この術語が手仕事、とりわけ、〈産業的な活動としてはあまり発達していない現下の状況下、産業的な生産物が家族にとって必要であることを部分的にせよ喚起するような手仕事〉を指しているのであれば、また家政の女性たちの労働によってつづいてゆくような手仕事をさしているのであれば、誤解をまねきかねないと言うのである<sup>58</sup>。〈ナショナル家内工業〉の術語が誤解による内容をもつことがあきらかになるのは、特に、同時代人たちに理解をうながすために、十分には明瞭ではないまま注目した側面においてである<sup>59</sup>。すなわち、企業システム (Betriebssystem) とファルケが考える藝術性において価値をもつ産物とは必ずしも一致しないこと、それゆえまた、1876年にブダペストで開催された国際統計学大会では、農農民衆の副業が挙げてこの概念でまとめられるような事態に至ったこと、そのため、家族がマーケットとは無縁なまま自家用に手がける物品以外のもの

57 August ONCKEN, *Die Wiener Weltausstellung 1873*. Berlin 1873 (Deutsche Zeit- und Streit-Fragen, Heft 17/18), S. 50ff.

58 Wilhelm STIEDA, *Litteratur, heutige Zustände und Entstehung der deutschen Hausindustrie*. Leipzig 1889 (Schriften der Veröffentlichungen für Socialpolitik, Bd.39), S. 10ff.

59 参照、本稿 S. 175. ちなみにヤーコプ・フォン・ファルケは、後に編んだ論文集 (Jacob von FALKE, *Zur Cultur und Kunst*. Wien 1878, S. 287-327) に1872年の論考 (DERS., *Die nationale Hausindustrie*. 1872) を改めて収録し、そのなかで (S. 287), ショナル家内工業 (nationale Hausindustrie) の術語は誤解と疑念を招きかねなかったとみとめている。



の、すなわち工場的な家内工業が目立つことになった<sup>60</sup>、という様相である。マックス・ヴィルト (Max Wirth 1822-1900)<sup>xiii</sup> もまた1876年に区分を提示した。すなわち、生産物そのものの特質には顧慮せず、伝統的な家内工業と新しい家内工業を二分した。そこでは、機械にたよらず家族のためにおこなわれるあらゆる家内労働が前者に含まれるとされているようである<sup>61</sup>。そのさいヴィルトの関心は、家庭活動の伝統的な行き方を新しい家内工業へみちびいて、村落民衆を経済的に確かなものにするのであった。この貧困防止の観点の下、家内工業に注目する動きはすでに久しく起きていた。組織的な活動にかんする報告、たとえばヘッセン大公国のダルムシュタットに所在する大公国産業組合の報告は、その方向への試みが強力になされていたことを伝えている<sup>62</sup>。すなわち、適切な資材の準備、技術指導者の調達、技術養成、最後に販売路の開拓である。そうした企画では、当然ながら、地域の条件が考慮された。ただし1870年以前では、形態や装飾などで伝統的な工藝仕様に特に意をもちいた

60 STIEDA, *Litteratur* (58), S.13f. ブラウンとクレUCHの報告(注9)では、家内作業 (Hausfleiß) と、シュティードがロシアの事情を紹介しつつ定義した家内工業 (Hausindustrie) が区別される。すなわち〈ナショナル家内工業〉とは、〈農業経営を中心としながらであることは同じであるにせよ、地元の顧客の注文やローカルな要望に応える種類ではなく、ビジネスとして、あるいは輸出を念頭において、したがって大量販売に向けた活動〉とされている。

61 Max WIRTH, *Österreichs Wiedergeburt aus den Nachwehen der Krisis*. Wien 1876, S. 434ff., bes.S. 437.

62 たとえば19世紀半ば頃フォーゲルスベルク (Vogelsberg) への産業振興がさかんなされたのは、種々の木製品工業が、森にめぐまれた山地の住民には、副業としても家内工業としての最適だったからである。またフォーゲルスベルクでは、昔は、厨房や農作業の用具が作られていた事にもふれておきたい。今日では、それらは熊手 (Rechen)、大鎌 (Sense) の柄、荷担ぎ天秤棒 (Jochen) など、大ざっぱものだけになってしまった。F. FINK, *Über das Resultat der Bemühungen des gr. Gewerbevereins zur Beförderung der Gewerbethätigkeit in einigen Orten des hohen Vogelbergs*. In: *Gewerbeblatt für das Großherzogthum Hessen*, Jg. 15 (1852), S. 65-80, hier S. 69. *Über die Berförderung der Gewerbethätigkeit in einigen Orten des hohen Vogelbergs, nebst Vorschlägen zur Berörderung der Industrie unter den ländlichen Bevölkerung des Großherzogthum Hessens*. In: *Gewerbeblatt* (同上), Jg. 16 (1853), S. 81-8, hier S. 82. ここでは粗大な木製品を作って行商をおこなっていたジッヒェンハウゼン村 (Sichenhausen) への言及がみられる。また農業組合 (Landesgewerbeverein) の活動は、既存の生業の支援と再活発化、また見本作品の試作や、将来若者たちのリーダーへと期待される若者を選んで、組合の支部でスケッチや彫刻の手ほどきを受けさせる、といったものであった。参照、In: *Gewerbeblatt* (同上), Jg. 15 (1852), S. 70, 79. フォーゲルスベルクにおいて既に活動してきた、あるいは目下操業中の木工業 (Holzarbeit) を、細かな仕事について言えば、材質を異にする他の見本のコピーである。チロールの男女をあしらったシュガー・トングや折り篋 (Falzbeine)、ニュルンベルクの先例にならって絵付けした羚羊や馬などである。In: *Gewerbeblatt* (同上), Jg. 16 (1853), S. 178.

証拠はみつからない。むしろ、その当時の市場に傾向に合わせようとする志向が強かったようにおもわれる。伝統的な生産にまったく与するところまで進まなかったことが明らかになるのは、現行の家内工業のマーケットに向けた改良の方が、競争の観点から見ると、機会を活かす上でより堅実だった場所においてである。その点で19世紀から20世紀への転換期に特に注目されるのは、ザクセン地方ザイフェンの木工藝が養成機関の設立によって発展に向かったことであろう<sup>63</sup>。

人々が在来のものに固執するときには、学校で見本に即して教えるのが最もかなっている…

在来のものに固執し、新しいものに馴染もうとはせず、そのため養成所にも不信感をもつ——山地に暮らす人々は、よその土地を訪ねることがなく、品物が入ってくることも知らないのだから、こうなるのも無理はあるまい。

早く1850年代になされたこの指摘などは、その種類の養成所が設立された後も、人々が施設を活かそうとはしないことをめぐって、後世になればなるほど、もっともらしく受けとめられるようになった。

とまれオーストリア工芸・工業博物館のような機関が工芸産業の保全を担当するようになった後、家内工業のかかる問題性はさらに追及された。同館の初代の館長となったルードルフ・アイテルベルガー・フォン・エーデルベルク (Rudolph Eitelberger von Edelberg 1817–85)<sup>xiv</sup> は、1870年前後に特に木彫工業に力を注いだ。彼の見方の出発点は、木彫が、山岳地帯の貧困を防止するのに適した部門と思われたからであった<sup>64</sup>。アイテルベルガーの見るところ、競争力維持の前提は、ザイフェンの場合と同様、養成学校による教育の向上で、それを彼はグレーデン地方 (Greden) について提唱した。またそれに先立って、状況の詳細な分析をも行なっていた。それによると、その頃中心になっていたのはありふれた玩具の製作で、それにあたって輸出業者は、質よりも安価であることを重視していた。また聖者像づくりでは、石板画や写真を見ておこなわれることもあった。しかも鍛錬を積んだ仕事よりも成

63 *Die Holzindustrie und die Holzarbeiterschule in Seiffen im Königreich Sachsen*. In: *Gewerbeblatt* (同上), Jg. 16 (1853), S. 97–100, hier S. 99.

64 Rudolph EITELBERGER VON EDELBERG, *Hallein und die Holzschnitz-Industrie*. In: *Mitth.* (注5), 15. Oktober 1869, Bd.3 (S. 1–6), S. 1. また次をも参照, 注62.

り行きによる場合があり、見本が用いられないこともあった<sup>65</sup>。なおアイテルベルガーと同じ課題に、アルベルト・イルク (Albert Ilg 1847-96)<sup>xv</sup> もほんの数年後にぶつかった。イルクは、何らかの模範を設定する効果を強調した。〈健康で藝術的な欲求に応えた藝術史上のエポック〉<sup>66</sup>に範をもとめることが肝要であるという。そのイルクの視点からは、アカデミックな教説は古典主義的な一面性のゆえにグレーデンの人々には合わなかった。その見解には、ある種の民衆層にあっては古典古代との関係が欠けていると見る、かなり早くから表明されていた考え方が反映されている。たとえば、ロマン主義運動のなかで重要な意味をもったベルンハルト・ヨーゼフ・ドツェーン (Bernhard Joseph Docen 1782-1828)<sup>xvi</sup> の1819/20年の一文などである<sup>67</sup>。

ギリシア・古代ローマ世界の表象の諸形およびそれと照応する藝術家たちの造形は、私たちゲルマンのふるさともつ感覚の諸形や輪郭とはまったく異質である…。

我らが国民 (Nation) の大多数の理解力におけるそうした閉鎖性は、所詮、教育と教養の欠如にほかならず、そうである以上そもそも藝術は問題にもならないとの異論を呈する人に対しては、あらゆるナショナルで固有な生きざまを犠牲にするという一点に限って反論しておこう。実際、ただの仮象と遊戯 (Schein und Spiel) を超えるあらゆる藝術は、大衆 (Masse) の普遍的な生き方に根をもたなければならない。他方、少数のために少数者が遠い時空から取り寄せたものは、拠りどころも力もなく表面を漂うしかなく、その隠れた本質が取るに足らないものであることが看破されずにはすまない。父の家とそれを囲む世界で育った人間種であるドイツ人は、男も女も、また幾つになって

65 Rudolph EITELBERGER VON EDELBERG, *Die Hausindustrie im Grödner Thal in Tirol*. In: Mitth. (注5), 15. September 1868, Bd.2, S. 241-247. この報告は次の文集に再録されている。参照, R. EITELBERGER VON EDELBERG, *Gesammelte Kunsthistorische Schriften*. Wien 1879, Bd.2, S. 230-237. アイテルベルガーとオーストリア・ミュージアム (Österreichisches Museum) の奮闘の積極的な意味については次の報告をも比較参照されたい。Ludwig von HÖRMANN, *Tyroler Volkstypen. Beiträge zur Geschichte der Sitten und Kleinindustrie in den Alpen*. Wien 1877, S. 260f. ベルヒテスガーデンやチロールの木彫製品の質を向上させようとする試みが古くから見られることについては、ミュンヘンのクリスマス・マーケット (Christmarkt in München) に関する次の報告を参照, *Journal des Luxus und der Moden*, Journal 1811, S. 59f.

66 Albert ILG, *Die Industrie des Grödner Thales in Tirol*. In: Mitth. (5), 15. April 1871, Bd.3 (S. 367-371), S. 371.

67 Bernhard Joseph DOCEN, *Neudeutsche, religiös-patriotische Kunst. Gegen die Weimarischen Kunstfreunde*. In: *Jahrbücher der Literatur*, Bd.8, 1819 (S. 277-299) u. Bd.12, 1820 (S. 43-71), Bd.8, S. 287f.

も、倣古の藝術など知る由もなかったが、まさにそれゆえに、真実ならざるもの・虚偽なるものの化けの皮をはぐのである。それらが不真にして虚偽である所以とは、我らが全一存在の歴史にまったく根をもたないことに他ならない。

同じ理由から、またマーケットを射程においた家内工業をめざす観点からも、ナショナル家内作業の育成が要請された。その点では、両概念（家内作業とナショナル家内作業）が区分されているわけではないが、1869年に現れた一文があって、そこでは、オリエントの金細工、アテネの陶藝、インドのショール工場、スロヴェニアやブルガリアやブコヴィナの刺繍と機織り、エルツ山地のポピンレース編み、チロールの木彫、これらが並列的に挙げられている。そして、これらの〈精神的な民資本〉(geistiges Volkskapital)を保存し、また賢明な手立てを講じてそれを近代文化へといざない、さらに家内工業から世界工業を成長させることが要請のかたちで呈示された<sup>68</sup>。ファルケは、社会的・経済政策的な課題設定には及び腰であったが、彼自身が1872年に書いた論考が1878年に改版されたさい、加筆をほどこして力説した。その後におきた道徳的退廃の危険の下、停滞をきたしかねない事態を回避するには、価値ある物品群を近代的な使用に耐え得るものとへみちびき、あるいは別の言い方をすれば、それらを流行の域に引き入れ、そこで目覚めさせられた需要を通じて、その生産物に、取り組み甲斐のある適切なかわり方を作りだすことが必要であると言う<sup>69</sup>。当時のファルケにとって、後追いに倣する先例は、先に挙げたストックホルムの上流婦人たちの集まりで、その婦人たちが村落民への注文の輪をひろげていたことである<sup>70</sup>。ファルケの考察からは、もはや1876年のブダペスト大会での細分化の発案者カール・ヘーリヒ (Karl Herig Herich) がハンガリーの家内工業について描いたような牧歌的な情緒をたたえた様態には進みようがなかった。必ずしもネガティブな契機を看過していたわけではないが、ヘーリヒが描いたのは、共にはたらき、時に晴着をまとして宗教的な祭事や踊りや歌へおもむく家内工業にいそむ家族であった。父親は子供たちの教育をリードし、主婦は仕事と並行して家政をつかさどり、娘たちは両親の監督と保護の下に立つ。かかる様態には、〈管理とビジネスの領域における国家的・社会的動向〉をめぐる諸問題とのかかわりでは、秩序として解されるべきものがなおふくまれている<sup>71</sup>。

68 *Die Pflege der Hausindustrie in Tyrol*. In: Mitth. (注5), 15. Mai 1869, Bd.2 (S. 393–395), S. 393.

69 FALKE (注59), S. 324.

70 FALKE (注59), S. 326.

71 Karl HERIG, *Die ungarische Hausindustrie*. In: Mitteilungen (注5), Febr. 1891, N.F. Bd.3, S. 298–306, hier S. 298ff. und S. 306.

この種の書きものからは、ナショナル家内作業 (nationaler Hausfleiß) をめぐる考察には経済面の考察が常に寄りそっていたことが明らかになる。すなわち、対象を取り上げるにあたってリーグルが回避するのを潔しとしなかったところのものである。経済的な実情に (必ずしもそう理解されてはいなかったものの) 過剰なまでにこだわる行き方の背景にあったのは、物品が特定の生産システムが結びついていることが眼に入らざるを得なかったことから説明できよう。本稿のはじめで取り上げたブコヴィナの家内作業に関するリーグルの論考において論者が見せた実際的な側面、すなわちナショナル家内作業の家内工業への移行に対して (それを根本的に排斥はしないまでも) 対立的な姿勢をとったことについては、ヴィルトやファルケその他の人々の所論にリーグルがどこまで依拠したかはともかく、その方向への軌道がすでに敷かれていたのだった。その特に注目した事例において、すなわちブコヴィナの村落民たちが物財の増殖を少しものぞまないのを見るに及んで、リーグルは、〈民の味方〉(Volksfreund) たることに座標軸をさだめて、かくあれかしとの見解に傾いたのである<sup>72</sup>。

### III. 工芸産業への民藝の応用

ウィーン万国博覧会につづいて、(特定の地方だけの企業であると、より大きな規模の企業であるとを問わず) ナショナル家内作業 (nationaler Hausfleiß) の所産が姿を見せる度合いがたかまり<sup>73</sup>、民の工業 (Volksindustrie) が次々に明るみに出たのはともかく、だからと言って種々の企画の主宰者やレポーターにとって、特に意味をもつ新たな視点が得られたわけではなかった。

ここで挙げた諸々の文献からもうかがえるようにナショナル家内工業の製品の藝術的性格を積極的に評価する動きが熱をおびたが、それとともに、過去の様式固有性がそれらに保持されていたことには決定的な意味があった。ファルケは1872年の論考で、これらの工業 (Industrie 製作の仕組み) の歴史的意義を説く一節を設けた。たとえば、ドナウ諸地方の陶藝

72 RIEGL, *Textiler Hausfleiß* (注9). S. 158f.

73 家内作業 (nationaler Hausfleiß) を組み込んだ、あるいは本稿のテーマにとって重要な素材をあつかった展覧会のうち、次の数例を挙げておきたい。Gewerbeausstellung Teplitz 1875 (テプリッツ = [現チェコ] テプリツェ Teplice); Ausstellung in Lemberg 1877 (レームベルク); Weltausstellung Paris 1878 (パリ万博); Industrieausstellung Budapest 1881 (ブダペスト); Schweizerische Landesausstellung Zürich 1883 (チューリヒ/スイス); Landwirtschaftliche Ausstellung Tynau, Ungarn, 1883 (テュルナウ/ハンガリー); Landesausstellung Budapest 1885 (ブダペスト); Ausstellung weiblicher Handarbeiten im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie, Wien 1886 (ウィーン: 女性の手仕事); Kunst- und Industrie-Ausstellung Kopenhagen 1888 (コペンハーゲン).

に古典古代の伝統の延命をみとめ、イタリアの農民の焼き物にルネサンスのマジョリカ陶器の継続を見るなどである<sup>74</sup>。その種類の整理の仕方は、他にも幾つも見うけられた。たとえばシュタイアマルクの牧婦が盥を覆うためにつかう布の装飾が、14, 15世紀の刺繍と並べることができることとされた<sup>75</sup>等である。事実を固定することを超え出る推論は、(たしかに前代の研究方法の保守性のなかでもカステッラーニがもちいたような実践可能性があり、また理論的には、過去の藝術的エポックの創造性が現に生きた観賞の源泉としてならないわけではなかったにせよ)<sup>76</sup>この関係から引き出されたのではない。もう一つの解釈は、アレッサンドロ・カステッラーニがオーストリア工芸・工業博物館へ寄贈した村落的なマジョリカ陶器についてフリードリヒ・リップマン (Friedrich Lippmann) がつけた解説においてであった<sup>77</sup>。それはカステッラーニが同じ地域の文物をサウス・ケンジントン・ミュージアムに寄託した直後のことであった。彼は、藝術のこの〈民の証文〉から、歴史のために、通常ではもはやつかめぬ所与について解明が得られることを期待した。彼のその論考に導入された〈藝術の根源形態〉(Wurzelform der Kunst) の概念、それはまた欲求、またより仔細には定義し得ない民衆気質 (Volkscharakter) の要素を特質とする。偉大な職匠たちの創造の根底にある基体の観念、これらは当面プログラムに載せるだけであるとしても、その生産性は細部をさぐることによって硬化することはないものであった。実際、それらとの触れあいから明らかになるのは、これまで顧慮されることがなかった種類の対象を歴史家の眼で活用し、藝術製作の重層的なシステムに組みこもうとする志向であった。

ナショナル家内作業の所産がもつ形態と装飾の起源をことさらたずねる営為は、学術性を素通りして活発にはたらくようになった。それらを、創造的な固有性として活用する試みがなされたからである。たとえばフェーリクス・ライ (Felix Lay) は、南スラヴの家内工業にかんする報告の序文において、彼自身を取りあげる諸作品がスラヴ固有の文化である可能性が大きいと記している<sup>78</sup>。それだけではなく、ナショナルな伝承の方向をもつものと感得・評価される藝術産業にとって独立した源泉として随所にもとめられる、とも言う。はるか前

74 FALKE, (注33), S. 2f., S. 17.

75 *Kunsttechnische Notizen*. In: *Blätter für Kunstgewerbe*. Bd.2, 1873, S. 99.

76 RIEGL (注5), S. 434f.

77 Friedrich LIPPMANN, *Italienische Thonwaaren*. In: *Mitth.* (注5), 15.April 1871, Bd.3, S. 357–363, bes. S. 357f.

78 *Südslavische Ornamente, gesammelt ... und nebst einer Abhandlung über die Verbreitung und Cultur der Südslaven* (南スラヴの装飾の蒐集…ならびに南スラヴ人の分布と文化に関する論考), herausgegeben von Felix LAY *Der ornamentale Theil* (装飾の部) Friedrich FISCHBACH. Hanau 1872, S. 23.



代に後退してしまっていたものを再び取りあげようとするこの種の志向<sup>79</sup>は、民の工業 (Volksindustrie) を残している諸地方に限られなかった。ドイツでも、1870/71年の普仏戦争の後、いわゆるナショナル・スタイルをめざす動きが起きた。またその最初の局面では、この目的は、第一段階では、ルネサンスの歴史的な取り入れによって達成されるとされた。かかる営為をより一般化し、非合理的契機にアクセントをつける種類の解説があらわれたのはパリ万博 (1878年) においてであった<sup>80</sup>。

暗い衝迫が、諸民族をして、建築と藝術産業において、みずからの固有性に立ち返ることへとみちびいた。諸民族がその歩みを踏み出していたなら、生きたもの・有機的なものを呈示することができるであろう。

ドナウ帝国では、すでに久しく家内工業に注目が向けられていた。そのため1880年代半ばの報告は、オーストリアに暮らすさまざまな民族のあいだでは、ナショナルな運動の担い手たちが家内工業を工業的な自立性の獲得にむけた手立てと見ていることを伝えている<sup>81</sup>。そうした見方を確かめるには、ブダペストの国内博覧会 (1885年) に関する報告に注目すれば十分であろう。ファルケがウィーン大会にちなんで表明した、近代的な生産のために家内工業が使われているという非難<sup>82</sup>は時代遅れであるとしても、別種の成果を枠組として呈示された場合でも、あまり説得的と見えない。もっとも、手本を限定すること自体は明らかに的を得ていた。ちなみに、家具についてにせよ、陶磁器についてにせよ、見本は刺繍から取り出された<sup>83</sup>。そのさい、陶磁器における形態の僅少性少とその農民臭、また木彫工業におけ

79 次の拙論を参照、DENEKE, *Die deutsche Tracht von 1814/15*. In: Schriften d. Hist. Museums Frankfurt a.Main, Heft XII. 1964.

80 Friedrich PECHT, *Über die Wiederaufnahme des deutschen Renaissancestiles*. In: Zs.d.Kunst-Gewerbe-Vereins in München, Jg.1879, S. 49-53, hier S. 49.; Jacob von FALKE, *Die moderne Kunstindustrie und die Renaissance*. In: Mitth. (注5), 1. September 1878, Bd.7, S. 158-162, hier S. 162. いわばナショナル・スタイルにルネサンスを掲げることの問題性について、ファルケは、ルネサンスの語はもはや画然としてもものではなく、むしろナショナルな藝術労働 (Kunstarbeit) が保全されているところでは、そこから諸々のモチーフを取り出すことができるとの見解に立っている。

81 R. EITELBERGER VON EDELBERG, *Zur Frage der Hausindustrie mit besonderer Berücksichtigung österreichischer Verhältnisse*. In: Mitth (注5), 1.Februar 1884 u. 1.März 1884, Bd.10, S. 25-54, 55-57, hier S. 26.

82 FALKE, (注34), S. 72.

83 J. FOLNESICS, *Die Kunstindustrie auf der Budapester Landesausstellung 1885*. In: Mitth (注5), 1. Oktober 1885, Bd.10, S. 493-500, hier S. 496.; 陶磁については次を参照, Janka WOHL, *Einer*

る使いものになるオリジナルなモチーフの欠如が、上記の移調の根拠として名指されたのは、いかにもその時代らしい側面であったかもしれない<sup>84</sup>。(刺繍から陶磁器などの)移調は、素材と技術に制約されたものとしての様式の諸条件を考慮の外におくことだったからである。家内工業の手持ちの諸形態、ナショナルな藝術工業を産むには十分ではないとの見解にいたったのは、対象はいかなる場合でも特定の諸民族あるいは民の諸々のグループに固有なものではないことが認識されたからであった。ちなみにハンガリーの家内工業の装飾に関する刊行物について言えば、それに先立って同じ種類の材料をスタソフ (Wladimir Wassiljewitsch Stassow 1824–1906)<sup>xvii</sup> がロシアに関して取りあげていた<sup>85</sup>ためもはや孤立したものでなかったが、そのハンガリー関係の記述には、ライが代表するような考え方への異議があらわれており、より広く諸連関をみわたした種々のスケッチがなされている<sup>86</sup>。規模の大きな博覧会による比較検討の可能性が、狭隘な見地が是正される前提になったのであろう。ナショナル家内工業の製品と過去の藝術エポックの創造物との関係を特定するにあたって、諸々の対象の相互関係の認識によって補われた。たとえばアイテルベルガーは、ナショナルな出自をもつ物品が示す屈託の無さを弁護するにあたって、インドの農婦による手織りとブコヴィナの農婦のその関係の挙げ、さらにロシアのナショナルな染織とジープマッハー<sup>xviii</sup>の見本帳との関係にも言い及んだ<sup>87</sup>。

家内工業には、インドゲルマン出自の諸民族がもつ古い形態言語が根底となっている。

アイテルベルガーの見解はつまるところ、ここにあった。またそこでの資料提示に欠陥が多いことにフリードリヒ・クルシュニャーヴィ (Friedrich Krsnjavi) が気づきはしたが、とも

---

*Wanderung durch die Budapester Landesausstellung*. In: *Der Bazar*. 20. Juli 1885, S. 199–200.; 3. August 1885, S. 308.; 21. September 1885, S. 370, hier 308.

84 J. FOLNESICS, *Die Kunstindustrie auf der Budapestaler Landesausstellung 1885*. In: *Mitth.* (注5), 1. Oktober 1885, Bd.10, S. 493–500, hier S. 496.; 陶磁器については次を参照, Janka WOHL, *Eine Wanderung durch die Budapester Landesausstellung*. In: *Der Bazar*. 20. Juli 1885, S. 199–200. / 3. August 1885, S. 308. / 21. September 1885, S. 370, hier S. 308.

85 W. STASOV, *L'ornement national russe* (ロシア語によるタイトルも併記されている). *Lieferung 1* (第一回配本). St.Petersburg 1872, S. xff.

86 *Ornamente der Hausindustrie Ungarns, Texte* von Carl von PULSZKY, *Gezeichnet* von Friedrich FISCHBACH. Budapest 1878, S. 5ff.

87 R. EITELBERGER VON EDELBERG, *Kunstgewerbliche Zeitfragen*. In: *Blätter für Kunstgewerbe*. Bd.5. 1876, S. 17–19m 28–31, 33–35, 41–44, 45–48, hier S. 18. また次の文献に再録された。参照, EITELBERGER VON EDELBERG (注65). Bd.65, S. 267–315.

あれ以後、さまざまに形を変えつつ取りあげられていった。ちなみにクルシュニャーヴィは、スラヴ系の装飾の独自性が過小評価されたことには警告を發しつつ、こう主張したものである。

スラヴ人は、他のインドゲルマン諸民族と同じく高度な言語をもち、發達した装飾と家内工業をその始原の故郷より持ちきたった。

こうして明らかになる共通性と共に、スラヴ人の装飾は、その言語の特質と同じ特徴をもそなえている、とも説かれた。クルシュニャーヴィによれば、そうした伝来の実態は、ビザンチンの小工藝やオリエントの影響による豊穡化の所産であり、その事実を徴せば、文化的諸層それぞれを区切ってとらえることが課題になる<sup>88</sup>。なお後にクルシュニャーヴィは、考古学の新たな発見に依拠しつつ、南スラヴの装飾は古代ローマ人の遺産を、一部では直接に、一部ではビザンチンを経由して受け入れたはずであるとの推論へ進んでいった。家内工業が最も旺盛となるのは、かつて古代ローマ人たちの中心地だった場所とも考えているが、さりとて、自ら挙げた実情を、その主張する前提やそこから得られる帰結と照らしあわせたわけでもなかった<sup>89</sup>。とまれ、かかる還元の試みからは、各地でおこなわれている相対的に簡素な技術からそれが結果し得るのかどうか、という検討課題が浮かび上がりはしたが<sup>90</sup>、そうした考え方がその後発展させられることはなかった。

ドイツでも、1890年代には、ナショナル家内工業を、標榜されたナショナルな要素とむすびつけて藝術に引き入れることが試みられた。とりわけローベルト・ミールケ (Robert Mielke 1863-1935)<sup>xix</sup> が1896年に發表した研究は、そうした傾向をよく示しているものとして注目される<sup>91</sup>。しかし当時、別の側面からも、また他の局面からも、農民工藝 (Bauernkunst) が産業化にあたっての見本として宣伝された。それは、特に新しく創設された〈農民工藝〉に人々が従事した場所においてであった。フェルディナント・アヴェナリウス (Ferdinand Avenarius 1856-1923)<sup>xx</sup> は、その創刊した定期誌『藝術の物見』のなかで、高価な工藝品に

88 F. KRŠNJIČIĆ, *Die slavische Hausindustrie*. In: *Mitth.* (注5), 1. März 1882, u. 1. Juni 1882, Bd.9, S. 57-61, 134-137, hier S. 136.

89 F. KRŠNJIČIĆ, *Über den Ursprung der südslavischen Ornamentmotive*. In: *Mitth.* (注5), 1. März 1882, u. September 1891, N.F. Bd.3, S. 462-469. これについてはリーゲル取りあげている。参照, RIEGL (注5), S. 418f., S. 431ff. 歴史的出自をめぐる諸問題について、リーゲルは、次の文献のなかで、ヘッセンの農民の椅子を考察している。参照, *Mitth.* (注5), Januar 1890, N.F. Bd.3, S. 11-15.

90 参照, PULAZKY-FISCHBACH (注86), S. 6.

91 Robert MIELKE, *Volkskunst*. Magdeburg 1896, S. 30, 102.

対置させて、贅沢品とは一線を画した、また安価であるからといって贅沢品のイミテーションではない、そして普段の生活の用のための品物を対置させた。この〈民藝〉(Volkskunst)の諸原理、特に素材の教材性、また目的性は<sup>92</sup>、まもなく拡大されて考えられるようになった。

私たちはドイツ人であるから、ドイツ的であるべきだ。この工藝産業は、その性格においてナショナルにしてふるさとの (national und heimatlich) であるべきだ。その固有のあり方に、ドイツ人が取り入れた他処ものを合わせなければならない。とりわけ、ふるさと性と〈根生い〉に合わせて、藝術産業の表現になることに助力しなければならない。<sup>93</sup>

アヴェナリウスが〈民藝〉(Volkskunst)の飾り付けの源泉として特に地元の自然に根ざす諸形態に資することを説き、したがってその教説のなかでは伝来の藝術活動が意味をもたないを説いたのに対して、オスカー・シュヴィントラーツハイム (Oskar Schwindrazheim 1865–1952)<sup>xxi</sup>が1891年から93年にかけて執筆した民藝に関する諸論では、民間におこわれる手仕事の産物に注目が向けられた<sup>94</sup>。すでに1891年号の第3冊でも、民工業 (Volksindustrie)の対象についてスケッチの整備がのぞましいとされ<sup>95</sup>、また1894年号の第4冊では〈古き民衆体的かつオリジナルな形態思念の名残を再び定礎すること〉への着手が説かれた。とりわけ、〈習いおぼえただけの、また慣れさせられただけの様式よりも〉、〈我らが民<sup>フオルク</sup>の内奥のあり方〉にはるかに適う藝術産業をいかにしてつくり上げるか<sup>96</sup>、それへの指針が早急にもとめられるとしている。さらに、続く号では、農民存在に保存された民のたましいの諸観念と関わること、またその諸観念を民衆体の試金石にすることがのぞまれる、とも説いている<sup>97</sup>。

92 Ferdinand AVENARIUS. In: Der Kunstwart, Jg.4 (1890/91), S. 217–218.

93 AVENARIUS, *Volkskunst*. In: Der Kunstwart, Jg.4 (1890/91), S. 305–309, hier S. 308.

94 民藝 (Volkskunst) に関する寄稿は次の諸例を参照, Jg.1 (1891/92), 24 Heft; Jg.2 (1892/93), 24 Heft. なおこの巻号は装飾を扱っているが、主に特定の技術と植物の知見のためである。また次を参照, Fritz SCHMALENBACH, *Jugendstil. Ein Beitrag zu Theorie und Geschichte der Flächenkunst*. Würzburg 1935, S. 126.

95 Beiträge (注94), Jg.1, Heft 3 (1891), 前カヴァー, 内扉, ポスト

96 Beiträge (注94), Jg.1, Heft 14 (1892).

97 Beiträge (注94), Jg.2, Heft 14 (1892/93), Heft 3.

この理由により、それゆえ我らは、村落すなわち農民のあいだにおいて、原始ゲルマン性に最も近くある生き方に、民のたましいの表出を能うかぎり近代の藝術産業のなかに突きとめることが必要であろう。なぜなら我らの藝術は我らの時代にかなうべきものなれば、古き民藝の我らが時代にまで延びて入りたる最後の末梢こそ、新たな民藝への最も手近に存する結合点だからである。

ドイツ的な原藝術の気配をもとめるあまり、農民工藝からルネサンスやロココの諸形態を抹殺し、歴史的形成の否定<sup>98</sup>にいたるがごときかかる急迫した姿勢であるが、農民工藝が引き続いて花開いることに特別の関心をよせた一冊だけは、ナショナル家内工業の延命ならびに再展開へ向けたその時代の努力に言い及んでいる<sup>99</sup>。

そのわずか数年後、アルブレヒト・クルツヴェリー (Albrecht Alexander August Kurzwelly 1868–1917)<sup>xiii</sup> が、1900年のパリ万博を細部にわたって論じた、また他の国々をも射程においた論考のなかで、民藝の現状と保全について概説をおこなった。農民藝術に、民藝の新たな再存続へのインパクトを農民藝術に帰せしめるシュヴァイントラーツハイムとミールケの意図に対して、まずは現存するもの精査する必要がある、というのがクルツヴェリーの立場であった<sup>100</sup>。しかしそうした調査の結果がドイツの場合にどこへ行き着くかは、あらかじめ決まっていた。クルツヴェリーにとって、農民藝術は完結した展開形態であり、人はその残滓を方法的に収集し学術的にとりあつかうしかなく、また藝術家が活用できる貯水槽の性格にあるとされたからである<sup>101</sup>。すなわち、(農民藝術の) 現行の工業実態への介入は、農民藝術

98 Oskar SCHWINDRAZHEIM, *Der Gedanke einer deutschen Volkskunst*. In: *Der Kunstwart*, Jg.10 (1896/97), S. 227–231, 243–246, hier S. 245. 1900年直前の数十年間の傾向にとって重要な作品のなかで挙げておくべきはユーリスム・ラングベーンが匿名で刊行した「教育者レムブランド」であろう。参照, Julius LANGBEHN, *Rembrandt als Erzieher*. 1890. この書物にはシュヴァイントラーツハイムも時折言及している。シュヴァイントラーツハイムやミールケやその他の人々がたどった軌道が、ハンス・シュヴェールテが〈ふるさと工藝〉(Heimatkunst) の術語の下に取りあげた〈様式保守的な要素〉とどこまで関係するかは、さらに検討を要しよう。シュヴェールテは、この概念を、彼が記述したエポックの文藝遺産のなかの〈様式保守的な要素〉(stilkonservatives Element) と見たのであった。参照, Hans SCHWERTE, *Deutsche Literatur im Wilhelminischen Zeitalter*. In: *Wirkendes Wort*, Jg.14 (1964), S. 254–270.

99 Beiträge (注94), Jg.2, Heft 14 (1892/93), Heft 19. ここではザコパネ (Zakopne) への言及が含まれている (参照, S. 194)。

100 Albrecht KURZWELLY, *Lage und Zukunft der Volkskunst*. In: Richard GRAUL, *Die Krisis im Kunstgewerbe, Studien über die Wege und Ziele der modrnen Richtung*. Leipzig 1901, S. 88–108, hier S. 89.

101 KURZWELLY (注100), S. 107.

を必然的にその伝承から遠ざけてしまうとの見解である<sup>102</sup>。この点で、ブコヴィナのそれを称揚しつつも、その家内作業は救出の手が入ったりなどすれば死滅すると考えたリーグル<sup>103</sup>とふれあっていた。クルツヴェリーの見解は〈民藝〉をこう考えていた<sup>104</sup>。

民藝（という術語）は…突然、昔の農民家屋のナイーヴな調度品や村落的工業の産物がいたく気に入ったコレクターと…農民家屋や農民衣装の諸類型を調べはじめた歴史家によってつくられたのだった。

他方、この見解と対立するものとして、民藝とは、さまざまなものが集合した広い意味をもって早くから存在したとの見方がある。シュヴァイントラーツハイムは、他の理解の可能性を切り捨てて、民衆体（Volkstum）や民衆気質（Volkscharakter）などの諸々の思念を援用しつつ、民藝の概念には民の全体がまとまっているとの見方に固執した<sup>105</sup>。しかしそうして踏みこんでみると、そこには、昔から行なわれ、またシュヴァイントラーツハイム自身も取りあげたテーゼが立ちはだかった。

民（Volk）は藝術とは関わりをもたない。

このテーゼが対比的に突きつけられるや<sup>106</sup>、そうした無関係の議論があてはまらない層序を考えてみなくてはならなくなる。ちなみにシュヴァイントラーツハイムの諸論考に寄せられたある書評は、時代の無謀をやり玉にあげている<sup>107</sup>。

〈<sup>フォルク</sup>民〉の語を持ち上げたかと思うと次には寄ってたかって叩きのめし、その拳句、民

102 KURZWELLY (注100), S. 103.

103 RIEGL (注9), S. 159.

104 KURZWELLY (注100), S. 88.

105 SCHWINDRAZHEIM (注98), S. 227.

106 ドツェーンの前掲の論考（注67）の他に、たとえば次の寄稿を参照、DOCEN, *Die Kunst des Volkes*. In: *Kunst und Gewerbe*, Jg.6 (1872), S. 113–115. この論述では、現代は〈高次〉藝術が民にとってはキャピアになってしまったとして、藝術産業が貢献することを期待している。なぜなら藝術産業は職人によってになられるのであるから、民の欲求に顧慮しなければならいとす。

107 これは、シュヴァイントラーツハイムの諸論考への書評で、次の掲載誌を参照、In: *Kunstgewerbeblatt*, N.F., Jg.4 (1893), S. 13.



についていわれる特徴は民の全体ではなく、上澄みを漉して残った牛乳の精分にもみあてはまると決めつける…。

しかしそうなると、この術語は、アイテルベルガーの論考でもとりあげられていた、あの領域と衝突することになる。それは教会藝術で、貧者や無産者の藝術的欲求にも応える課題をもってきたという見方である<sup>108</sup>。

教会藝術は、いつの時代にも、民藝 (Volkskunst) の生きた一部であった。

かくして民藝は、いわゆる民衆気質に合った藝術、しかもその対象であるところの素朴な人々に特殊にかかわってゆくものとなる。かかる複合的な見解に対置するように現れるのは、民藝をアンダーグラウンド藝術 (Untergrundkunst) の意味に解する行き方であった。民藝 (Volkskunst) の概念の下に包摂されるこれら二種類の可能性は、アルベルト・イルクに対するにアヴェナリウスとシュヴィントラーツハイムのそれぞれの所説として引用してきた。イルクは、『藝術の物見』その他に発表した論考を通じた企図のおもむくところ、伝統とは無縁で大味な堆積に無理やり接いだ藝術に、彼が受け入れられる考えた民藝観を対置させた。彼の見るどころ、後者は、個体の創造の根源にほかならなかった<sup>109</sup>。

部族固有性に胚胎する生得の衝動を確かめるものにしてその表出であり、また本能的に手がけられ、かつ呈示される内実。

---

108 EITELBERGER VON EDELBERG, *Wiener Dombau-Verein*. In: *Mitth.* (注5), 1. Dezember 1880, Bd.8, S. 217-219, hier S. 219.

109 イルクの批判はアヴェナリウスの『民藝』論での引用をもちいる (注9, S. 305f.)。リーグルの著作『民藝・家内作業・家内工業』(注1)への書評は次を参照, In: *Zs. de. bayer. Kunst-Gewerbe-Vereins in München*, Jg.1895, S. 18-20. そこでイルクは、民藝 (Volkskunst) という新たな概念が恣意的な性格にあるとのテーゼを繰り返して述べている。〈他の側から「民藝」として推奨・促進されるところのものが、この名称をほとんど要求することができない。なぜならこれは、民 (Volk) という土に根差し、そこから生成した藝術創出ではなく、古い幹に人工的に接ぎ木した小枝だからだ〉。ウォルター・クレイン (Walter CRANE, *The claims of decorative art*. London 1892, S. 97.) も、近代の、しかしいかかわしい代替物に言及している。〈民衆のアート〉(art of people), それは〈昔は、どの村にも、どの家にも、あらゆる手仕事と密接にむすびついて存在していた…〉。

民藝概念のかかる使い方は、アイテルベルガーの1876年の論考「民藝と家内工業」とも通じ合う<sup>110</sup>。その小文の、いかにも関心を惹くタイトル通りの言い方は本文にはあらわれないものの、無名の民 (Volk) の藝術的能力に重ねて民藝を解釈しているとみることができる。民藝 (Volkskunst) の二種類の使い方は、いずれもオーストリア工芸・工業博物館の周辺の刊行物に見出されるが、そこから明らかになるのは、この術語は家内作業の対象を言い表すのには (それらの対象は民藝の内容に属しているにもかかわらず) 適していないとの見方に傾くことである。これを裏付けてくれるものとして、ファルケを挙げることができよう。ナショナル家内工業に関する論文の後年の版のなかで、ファルケは、ナショナル家内工業の所産を民藝と呼ぶとともに、家内工業の生産物にはそれらが発見される前には名称がなかったとの議論を呈して、この名称を取り戻したのだった<sup>111</sup>。

ここで話題にするのは、見捨てられた藝術だ。民の衣装 (Volkstracht) は世界中で注目され、各地においてすでに学問的に解説されてもいるが、民の衣装に寄り添う民藝なるもの、つまり道具や食器など民の衣装と同等のものはごく最近まで注目されることなく過ぎてきた。近年の幾つかの万国博覧会がようやくそれらを明るみに出したのだが、それらには名前も欠けていた。〈ナショナル家内工業〉(nationale Hausindustrie) という表現は新しい。私たちは、他によりよいものが無いためにそれを使っている…。

ナショナル家内作業の仕事と言う場合、手仕事 (Handarbeiten) を指しているとする観点は、私たちがすでに知っている文献類において特筆されることはめったにない。もっとも、フリードリヒ・フィッシュバッハ (Friedrich Fischbach 1839-1908)<sup>xxiii</sup> がフェーリクス・ライ (Felic Lay) と共同で手がけた南スラヴの家内工業における装飾文様の論考 (1872年) において、ライの収集活動によって開拓された見本類を、〈機械装飾の些末さと平板〉を克服するために活用したことはあった。しかしそのさい考えられていたのは、手仕事への立ち返りではなかった。フィッシュバッハはむしろ、彼自身が公刊した幾何学文様をもって、機械生産の藝術工業に好ましい影響を及ぼすことを望んでいた。それは、デッサンのその種の特

110 EITELBERGER VON EDELBERG (注87), *Absch. Die Volkskunst und die Hausindustrie*, S. 17-19.

111 FALKE, In: *Cultur und Kunst* (注59), S. 287. また S. 323 では、伝統の衰微とのかかわりで、民族衣装と同じくこういうものとしての民藝 (民藝一般ではなく) が問題にしている、と語られる。エルンスト・シュレー (Ernst SCHLEE) がレーオポルト・シュミットの『オーストリア民俗博物館』(Leopold SCHMIDT, *Das Österreichische Museum für Volkskunde*) への書評 (In: *Zs.f.Volkskunde*, Jg.59, 1963, S. 151f.) において要請した民藝 (Volkskunst) の語史には、ここでの解明は、この小論がとりあつかう脈絡を追うだけであるため、とうてい十分ではない。

性が、そのニュートラルな性格によってどこでも応用され得るからであり、幾何学的な線と色彩配置があらゆる装飾文様の基礎になるからであった。実際、それは見る者の眼をとらえて、疲れさせることがなく、片や具象的な文様の連続は人を飽きさせるからである、と言う<sup>112</sup>。なお数年後のことだが、ユーリウス・レッシング (Julius Lessing 1843–1908)<sup>xxiv</sup> は、伝承と結びついた手仕事への一般的共感を、魂の無い機械への本能的な不信に帰せしめた<sup>113</sup>。しかし、家内作業をめぐる発言のなかに機械に対するルサンチマンが通常は流れこんでいるとしても<sup>114</sup>、そこには、民藝の発見にとって (重要ではあるが) 詰まるどころ二次的であるようなファクターでしかない、と見てかまわない十分な材料がみとめられる。とりわけ、フィッシュバッハの志向は別の方向を向いていたように見える。

ファルケの場合、諸々の寄稿から明らかになるように、その意図は、応用藝術に新しい見本を提供することにあつた。実際、1870年頃には、過去の一連の藝術エポックが源泉に活用されていたのである。そしてそのプロジェクトの土台作りのために、この種の模範がすでに何世紀にもわたって実際に活用されていたことを引き合いに出したのだったが、それにとどまらなかった。彼にとってこれらの物品を近代の藝術産業に受け入れることは、それらのもつ良きものを保全する唯一の手立てですらあつた<sup>115</sup>。民藝の活用が美術工業 (Kunstindustrie) を介するもう一つの利点として、見本群に直接つながることも挙げられた。それは、過去のエポックの遺産を理解するにあたって考古学者を要せず、また一般的には無用の長物

112 LAY und FISCHBACH, *Südslavische Ornamente* (注78). S. 25f. フィッシュバッハが指摘したところによれば、1850年代半ばには、南スラヴの織物はエッセンヴァイン (W. ESSENWEIN 後にニルンベルクのゲルマン・ナショナル・ミュージアム館長) の注目するところとなり、またテキスタイル収集と出版で知られるフランツ・ボック (Franz BOCK) も関心を寄せたとされるが、手元にある文献類からは、そうした関心の事実は目下なお確認し得ない。ライが後にこれらの物象の宣伝をかねてよく取りあげたが、必ずしも当初からというわけではなかったことは、彼がパリ万博 (1867) に際してスラヴ文物について編んだ次の研究書によって知られる。参照、*La Slavonie. Sa production et son commerce*. Essegg 1867. そのなかで (p. 40f.) ライは、絨毯の物産価値を称揚しているが、それは特にマーケットを開拓することによって、住民のために収入源を創出する観点からであった。

113 Julius LESSING, *Handarbeit*. Berlin 1887. (Volkswirtschaftliche Zeitfragen, Heft 67), S. 67.

114 たとえば次を参照、B. Emile BACH, *Die Olmützer Ausstellung weiblicher Handarbeiten mährisch-ländlicher Hausindustrie*. In: Proben weiblicher Handarbeiten mährisch-ländlicher Haus-Industrie, hrsg. von Mähr. Gewerbemuseum in Brünn. Brünn 1885, S. 3f., hier S. 3.; 機械労働についてより一般的に論じたものでは、たとえば次を参照、Heinrich WAENTIG, *Wirtschaft und Kunst. Eine Untersuchung über Geschichte und Theorie der modernen Kunstgewerbebewegung*. Jena 1909, bes. S. 298ff.

115 FALKE (注33), S. 18f.

とされるものを斬新かつ有用に切り替えることができる藝術家すら必要とせずすむ行き方と考えられた<sup>116</sup>。しかしそうした思念がとうてい持ちこたえられるものではないことも明るみに出た。なぜなら、家内作業の産物をもつ諸要素を取り上げるのは、コレクションや展示ではともかく、一般には稀だったからである。すでにファルケ自身が、これらの対象が洗練される過程を経ることが必要であろうと語っている<sup>117</sup>。実際、それらが見本になることを全面的に肯定したときすら、美的価値を損なうような作りの粗さに異議が出たものである。それに対しては、道具がプリミティブであることにも起因するとの説明がなされたものである<sup>118</sup>。また民藝以外の部門でもみられることだが、自己の文明の程度とは重ならない文化諸分野への関係となると、わけなくそこに参加できるかのような単純さではすまなかった<sup>119</sup>。

ここで取りあげた傾向の先駆者として名前が挙がるのは金細工師トストループであるが、彼は、村落民の銀線細工を直接写したりはせず、様式化の過程に装飾品を従わせた。マーケットに向けた家内工業の促進と同じ論法で、すでにふれたように家内作業でつくられる生産物にも、洗練度をたかめ、潜在的な消費者の嗜好に合わせる訓練の道筋が踏み出された。たとえば、1878年にはガリチアのザコパネに木工工業の専門学校が設立され、都市の需要を満たし得る藝術力を習得することがめざされた。これらの学校教育の成果として、そこでつくられた家具類は、見本になった農家家屋向けにとどまらず、より上級の市民の家を飾る

---

116 Albert ILG, *Die Schmuckindustrie auf der Wiener Weltausstellung*. In: *Blätter für Kunstgewerbe*, Bd.3 (1874), S. 1-6, S. 2.

117 FALKE (注33), S. 18f.

118 ANONYM (執筆者不明), *Der Orient und die Wiener Weltausstellung*. In: *Blätter für Kunstgewerbe*, Bd.3 (1874), S. 53-54, 61-66, hier S. 53.

119 参照、『女性雑誌』(Frauenzeitschrift)に掲載された「1885年頃に流行したローゼン地をめぐるバザール」の記事(*Der Bazar über den um 1885 in Mode kommenden Lodestoff*, 13.März 1885, S. 122)では、これが〈ドイツ・オーストリアの辺域の山地住民の粗く硬くフェルト状の布地のまさに兄弟〉、とその特徴が決めつけられている。しかし同時に、それら、柔らかくしなやかで繊細な商品に変質してきたので、その素材に女性たちは不安をもつ必要はない、との注意をも記している。また『イラスト女性新聞』の付録面(紙面ナンバー無し)(*Die Illustr. Frauen-Zeitung*, 3 August 1890, Beiblatt)では、ツーリストたちの傾向として、地方の衣装ならどんなものであれ、その山地ヘビクニックに出かけて、農婦たちから直接入手し、またそうした鈍重な布地は都会の女性たちにはいささか重すぎるともみなしている。旅行者たちが民俗衣装(Volkstracht)に向けるこうした偏愛にと照応するものを挙げるなら、さしずめフランツ・デフレッガー(Franz Defregger 1835-1921)の油彩画「サロンのチロール人」(Franz Defregger, *Salontiroler*, 1882)がそうであろう。

にも遜色がないとの評判をとった<sup>120</sup>。詰まるどころ、博覧会ごとに、それを機に民衆工業へのこ入れを図ることがのぞまれたのである。リーグルが取りあげたチェルノヴィッチの展示会の場合も、村落民衆の仕事が色調の点では必ずしも満足がゆくものではないのに対して、集められたオリエント絨毯がよりよい影響をおよぼすことが期待されたのだった<sup>121</sup>。しかし他方で、ナショナル家内作業の推進者たちの意図は、本質的とみとめる要素を育成することにおかれていた。たとえば、ブダペストで開催されたクロアチアとスラヴォニアのパヴィリオンに展示された絨毯にほどこされた論評は、アニリン染料を用いたことによる質の悪化を嘆いている。それゆえ、〈無良心な〉商人から材料を仕入れるのではなく、自ら糸を紡いで染めるところまで立ち返ることを農婦にうながすが、その志向であった<sup>122</sup>。



参考：フランツ・デフレッガー「サロンのチロール人」(1882年)  
—— 画題の設定に民俗衣装の愛好が熱を帯びる時代思潮がうかがえる (参照, 原注119)

〈民藝〉とそのイミテーションを判別する基準が、特に専門誌において定められたところ

120 FALKE, *Mobilar von Zakopane*. In: Illustr. Frauen-Zeitung, 1. Januar 1890, S. 8.

121 RIEGL, *Textiler Hausfleiß in der Bukowina* (注9), S. 156.

122 Frieda LIPPERHEIDE, *Von der Ausstellung in Budapest*. In: Illustr. Frauen-Zeitung, 1. Januar 1886, 2.Blatt, S. 1.; 16. Januar 1886, 2.Blatt, S. 9.; 1. Februar 1886, 2.Blatt, S. 17.; 16. Februar 1886, S. 25, hier S. 25.



でも、オリジナルとして呈示された何もかもを取れ入れる準備がなかった。これが明らかになったのは、テープリッツの産業博覧会（1875年）において、エーガーラントの農民インテリアの仕様で設営されたことへの批判によってであった。そうした拒否の根拠は、あれこれの色彩の塗り方が、奴隸的な模倣でしかないという点にあった。目的に適い、見る者の眼に快く映じるのは、伝統的な工藝手法によってしかあり得ない、と言うのである。その模倣を手がけた会社の企画は、一口に言えば、羊飼いの<sup>イデュレ</sup>田園詩の現代的なアレンジが感じとれるような、当時よくおこなわれていた遊戯的なものであった。〈地元生まれ〉が着る短い上衣と靴下を身に着け、独特のテーブルや椅子に陣取って、田舎暮らしの気分ひたるのである<sup>123</sup>。それへの異議は、さしずめハンス・モーザー（Hans Moser 1903-90）がフォークロリズムの概念<sup>xv</sup>でまとめて描き出した領域とふれあうだろう<sup>124</sup>。自己文明に食傷みだった19世紀後・末期の社会の側で、民の工場（Volksindustrie 民の仕組み）に胚胎する物品に対するフォークロリズムに感染した立ち位置が取りあげられたのだった。ないしは、かかる局面の下で諸々の物体に手が増えられたと言ってもよい。それは、先に挙げたレッシングの言い方から明白になるだけではない。あるいは、たとえば万国博覧会場にナショナルな気配のオリジナルものを意識的に並べれば利益につながるとの計算がはたらいたことからも浮かび上がる。とは言え、そうした家内作業の高評価が博覧会の場でその歩みを開始した事実を踏まえ、ファルケにみられるような思考を結論付けるのは無理かもしれない。ここで述べた展開とフォークロリズムとの親近性は現実であるが、そこには、並行して別の思惑も走っていた。自己の文化文物が洗練されているにもかかわらず、ナイーブな相貌を帯びた作りものに秋波を送らずにはおれない衝動に商機をうかがう姿勢である。

民藝の影響が、どの程度まで工藝産業に関係したかという問いにおいて先ず目に入るのは、19世紀後半から末期には、古風でオリジナルと映る物体は総じて模範としての価値が調べられたことである。その動向を端的にしめすものを挙げるなら、画家のクリスティアン・カール・マグヌッセン（Christian Karl Magnussen 1821-96）<sup>xxvi</sup>は、シュレーズヴィヒ=ホ

123 ANONYM, *Die Gewerbe-Ausstellung in Teplitz*. In: Mitth (注5), 1. September 1875, Bd.5, S. 397-400, hier S. 399. このように別荘を農民家具で整える動きについては次を参照, C. GRAFF. In: *Illustr. Frauen-Zeitung*, 16. April 1883, S. 129f. これらの品々のなかにあつて、特にそれらを調度品として使用することによってポエジーに浸ることができるとして推奨されている。農民家具についてより一般的に言えるのは、民（Volk）や家族や個人の文化的構造から発育してきたものを様式の型にはめてとらえる志向があり、またそれを表現することであった。これについては次のコメントを参照, Jacob STOCKBAUER, *Altdeutsch und stilvoll*. In: *Kunstgewerbehall*, N.F.Jg.6 (1895), S. 193-198.

124 Hans MOSER, *Vom Folklorismus in unserer Zeit*. In: *Zs.f.Volkskunde*, Jg.58 (1962), S. 177-209.



ルシュタイン地方の木彫のコレクションを蔵しており、それを教材用にある学校に提供した。郷土の藝術をふたたび呼び覚ますのが目的であった。その学校で1875年から1885年の期間に日雇いや零細な職人たちが教育を受けたが、彼らは理論の授業では退席させられた。民衆的なものが去来するとみなされていた生徒たちのナイーヴな頭が委縮しないためであった<sup>125</sup>。常に考えられていたのが実際の用途であったことを示す事例は、ほかにもある。ベルリンに民族衣装博物館が設立された後、施設の本質的な意義が、手仕事職人たちに向けた模範的な実物の呈示にあることが明言された<sup>126</sup>。各地の家内工業には、関心のある人々に広く応えるために、常設の品々も整えられた<sup>127</sup>。しかし中央ヨーロッパの美術工業に新しい材料を供する目論見が、ここで常に大きく盛りあがったわけでもない。たとえばルートヴィヒ・フォン・フィルジビスキ (Ludwig von Wierzbicki)<sup>xxvii</sup> は、自分の作品が、ルテニア地方の家内工業において見本に供されて、ふるさとの特徴をもつ産業がその地方の同胞のあいだで発展することを期待した<sup>128</sup>。雑誌類もまた、ナショナル家内作業の品々を載せて副業の仲立ちとなった。たとえば『女性イラスト新聞』は、1881/82の幾つかのナンバーに、昔の見本をもとにつくられたエプロンを掲載した。正真正銘のロシアの作品で、乳母や育児係の女性たちに特に合うものとみられたのである<sup>129</sup>。同じくロシアのモデルに沿った手拭も掲載された<sup>130</sup>。それからほんの数年後には、雑誌『バザール』が、女性読者に向けて、家内工業の製品を生産者から直接手に入れていたのでは金の無駄遣いであろうとして、イミテーションをもちいることを呼びかけた。テーブル・クロスやエプロンや造花、またナプキンやハンカチとなると婦人たちはロシアのものに目がなかったが、そうした御目当てのオリジナルの品々に忠実なコピーをつくるための材料が提供された。〈ロシアの亜麻〉、〈ボスニアの亜麻〉、

125 Richard STECHE, *Die Bildschnitzerschule von Chr. Magnussen in Schleswig*. In: Kunst und Gewerbe, Jg.12 (1878), S. 121–124. また次をも参照, *Die Holzschnitzerei in Schleswig-Holstein*. In: Mitth (5), 1. September 1875, Bd.5, S. 404–408. マグヌッセンについて, またそのコレクションが後にコペンハーゲンへ移ったことについては次を参照, Harro MAGNUSSEN, *Christian Karl Magnussen*. In: Zs.f.Bildende Kunst, N.F.Jg.17 (1906), S. 109–116, bes. S. 113ff.

126 Oskar CORDEL, *Im Museum f. dt. Volkstrachten zu Berlin*. In: Illustr. Frauen-Zeitung, 1. Januar 1890, S. 4–6, hier S. 6.

127 家内工業に向けた刊行物は多数に上るが、それをある程度多く取りあげたものとして次のカタログを参照, *Katalog der Freiherrlich von Lipperheide/schen Kostümbibliothek*. Berlin 1901–1905, Nachdruck New York 1963, Bd.2, Nr.3955–3984.

128 (Ludwig WIERZBICKI), *Ornamente der Hausindustrie ruthenischer Bauern, herausgegeben von Städtischen Gewerbe-Museum Lemberg*. Lemberg 1880–1889, Seria VIII, Einleitung.

129 Illustr. Frauen-Zeitung, 16. Juni 1881, 2.Blatt, Arbeitsvorlage Nr.66, Mit Details Nr.67ff.

130 Illustr. Frauen-Zeitung, 27. Februar 1882, 2.Blatt, Arbeitsvorlage Nr.19, Mit Details Nr.8 u. Nr.20ff.

すなわちロシアやボスニアの筐縁が供された<sup>131</sup>。一般に女性雑誌は、特に1880年代終わり頃から、家内工業を好んでレパートリーとするようになった。まもなくボスニアの装飾工藝はひろく知られるようになったとされるが、それはオーストリア工藝・工業博物館に付属する工藝学校 (Kunstschule) が在来の工藝技法の産物をそろえた後に起きた動きであった<sup>132</sup>。それに続いてチロールの農民刺繍も論文の対象になった。それを執筆した女性の寄稿者は、広まるのはよいが、刺繍がもつ純粹と純潔を今後も保って欲しいとの願望を書き添えている<sup>133</sup>。伝承された嗜好に沿っておこなわれる工業にひそむ特殊な問題の一つに気づいて、ユストゥス・ブリンクマン (Justus Brinckmann 1843–1915)<sup>xxviii</sup> が書きとどめている。北ドイツで一般にみられる農民装飾の生産者たちは、製作をつづける冒険にいとむわけにはゆかないと言う。大量生産に向けて装備をととのえた工場の競争力に圧迫されていたからである<sup>134</sup>。

本節の締めくくりにあたって、一連の雑誌類を通覧し、それを踏まえている言えることがある。1867年から1873年にいたる幾つかの万国博覧会に踵を接して民藝が注目をあつめたのは事実であるが、過去の時代の諸形態の模倣が乱立した時期には、民藝は大規模には重要なファクターとなるにはいたらなかったのである<sup>135</sup>。ちなみに、ユーリウス・レッシン

---

131 Der Bazar 4. Juli 1887, S. 241.

132 *Bosnische Schmuckstücke*. In: Illustr. Frauen-Zeitung, 7. April 1889, S. 71f. これらの手仕事については、また次をも参照, Otto von FALKE, *Bosnische Tauschirarbeiten*. In: Zs. des bayer. Kunst-Gewerbe-Vereins in München, Jg. 1891, S. 9–10. ファルケによれば、昔の装飾文様には手がつけられずに続いたが、それまでにはない貴木が持ちこまれた。労働者たちは、武器や喫煙具に代えて、ヨーロッパの人々が使う品々を基本にすることが推奨された。

133 Roma TAUSCHINSKI, *Tiroler Bauernspitzen*. In: Illustr. Frauen-Zeitung, 14. April 1889, S. 71f.

134 Julius BRINCKMANN, *Norddeutscher Bauernschmuck in den Elbniederungen*. In: Nitth. D. Nordböhmischen Gewerbemuseums, 10. November 1889, Jg. 7, S. 84–86, hier S. 86. これについては前掲のレッシングをも参照, LESSING, *Handarbeit*. (注113), S. 19. これによれば、まもなくあらゆる手仕事が機械で模倣されるようになり、たとえばチロールでは、類似の材料が機械織りとなると共に、手織りの素材に関心が向くことは稀になった。なお民間工業 (Volksindustrien) と関係をもつようになるときの個々の動機については次の文献によって比較できよう。参照, Adolph STRAUSS, *Über einige bosnische Industrie-Artikel*. In: Westdt. Gewerbeblatt, Jg. 2 (1884), S. 53–57. ここでは、自己の文化をボスニアに広めるには、先ず住民の民度に合わせて、彼らにその使いなれた物品を安価で、また従来より良質のものを生産しなければならない、との指摘がなされている。

135 この判断をおこなうのものとして次を参照, Karl ROSNER, *Die dekorative Kunst im neunzehnten Jahrhundert*. Berlin 1898 (Am Ende des Jahrhunderts, Rückkehr auf 100 Jahre ginstiger Entwicklung [世紀の終わりにあって、精神発達の百年を回顧] ed. Paul BORNSTEIN), S. 76.; また次を参照, Julius LESSING, *Altnerwegische Teppichmuster*. In: Illustr. Frauen-Zeitung, 27. Oktober 1889, S. 192.

グは1889年に工藝産業運動に二種の流れを区分したものである。

運動の幾つかの中心地、すなわち大きな文化国家の首都では、一時期あるいは一民族において最も輝かしいものを生み出す全てを大胆にまとめ上げて、国際競争の方式の下、世界市場での販売に向けて働いている。片や辺地となるとどこでも、運動はより静息的であり、昔ながらの工藝作りのなお保たれている残滓を探り出して、途切れながらもなお漂っている糸を再び結び合わせ、かくして民らしき (Volksthum) から、工藝企業 (kunstbetrieb) として純然たるナショナル性の強化へと発展させている。

#### IV. 工藝産業の改革運動と民藝の発見

以上では、民藝との関わりへの作用因子となったと思われる一連のモチーフを取り上げた。しかし、1870年の直前の時期に民藝 (Volkskunst) が形をあらわし、ことさら名指されるようになった状況が何であったかについては解答をあたえていなかった。時代の基本的な趨勢をしめすのは、ゴットフリート・ゼムパー (Gottfried Semper 1803–79)<sup>xxix</sup> が1851年の第一回ロンドン万国博覧会を機に書きしるしたスケッチ『学問と工業と藝術』であり、そこで呈示された、非ヨーロッパ的な背景をもつ諸民族の作品類の模範性の議論であった。ゼムパーは、〈半野蛮人の手法〉、後の表現では〈半野蛮人の発明)<sup>136</sup>のために自己の伝承を放棄することまでは考えなかったが、ともあれこれらの諸民族から学び取るべしとの要請を呈示した<sup>137</sup>。

本能が人間活動にあたえたままの形態と色調との簡素にして分かりやすくも諧調しつつ重なりをみせる藝術

これによって、独自の創造物のためにヨーロッパ藝術の諸々のエポックに指針を求める志向が切り開かれた。のみならず、観察方法が提案された。民衆工業 (Volksindustrie) の産物の質が同時代の工藝産業の前でポジティブに際立たせられる後の判断に影響した。ゼムパーがその藝術の技術面・構築面の様式を論じた重要著作において取り組んだのは素材の歴史的・

136 Gottfried SEMPER, *Entwurf eines Systems der vergleichenden Stillehre*. In: Kl. Schriften von Gottfried SEMPER ed. Manfred und Hans SEMPER. Berlin und Stuttgart 1884, S. 259–291, hier S. 273.

137 SEMPER, *Wissenschaft, Industrie und Kunst. Vorschläge zur Anregung nationalen Kunstgefühles*. Braunschweig 1852, S. 26.

エスノロジーの問題であったが<sup>138</sup>、そうではあれ、コルドヴァ革<sup>xxx</sup>のまっとうな活用が、それが特に大学で教えられていないロシア、スペイン、ハンガリーなどの諸国でおこなわれてきたこと、またチロール出身者による建物の内装<sup>139</sup>も刺激となってきたことをはじめ、種々の文物を同様の観点から指摘した。さらに、持ち伝えられた工芸活動と同時代の創作をめぐる不安定との間に亀裂があるとのテーマも、産業の実情を取り上げた論文類では多彩なヴァリエーションを見た。

すでに1880年代の半ばには、ゼムパーの論説に依拠しつつアルプス諸地方の木造家屋を論じた一文が現れた。それを見ると、ごく最近までは伝承に沿って仕事をする地元の大工が自由かつはるかに巧みに仕上げていたナイーヴな諸形態も、今では、学術的に勉強をした建築家が指示しなければならなくなっていると嘆いているのである<sup>140</sup>。同じことは、つまりところゼムパーの見方に依拠して書かれたと思われるウィーン万国博覧会に関する報告にもあてはまる<sup>141</sup>。実際、『イラスト新聞』はこの記事によって、新しい動向を広く読者に仲介したのだった。記事は、ワラキアやボスニアやジーベンビュルゲン（現ルーマニアのトランシルヴァニア地方でドイツ人の古くからの入植地）や、またスウェーデンの農婦たちが手がけるテキスタイルに付与される伝統に根ざした色彩感覚の背景には、何が適切であるかを探りだす本能という契機があることを強調している。その寄稿はまた、ペヒトやファルケが彼らの刊行物でおこなった素材と目的に留意した称賛をも繰り返している<sup>142</sup>。同様の性格づけは、さらに

---

138 SEMPER, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder praktische Aesthetik. Bd.1: Tztile Kunst.* Frankfurt a.M. 1860., *Bd.2: Keramik, Tektonik, Stereotomie, Metallotechnik.* München 1863. この後、第二版 (2.Aufl. München 1878/79) が刊行されたことについては次の文献を参照, Kurt FREYER, *Zum Problem der Volkskunst.* In: Monatshefte für Kunstwissenschaft, Jg.9 (19176), S. 215–227, またこの論考のなかで (S. 216.) 民藝の刺激が工芸産業の装飾文様の技術的・素材の起源に関するゼムパーの教説に影響したとされているのは行き過ぎのように思われる。

139 SEMPER, *Der Stil.* (138), Bd.1, S. 109.

140 A. v. ZAHN, *Die Arbeitsteilung im Kunstgewerbe.* In: *Gewerbehalle*, Jg.1866, S. 1–3, hier S. 2.

141 *Wandlungen durch die Wiener Weltausstellung, I. Das Kunstgewerbe auf der Ausstellung.* In: *Illustr. Zeitung*, 19. Juli 1873, Bd.61, S. 47. これについては次の文献をも参照, Bruno BUCHER, *Über ornamentale Kunst auf der Wiener Weltausstellung.* Berlin 1874 (Sammlung gemeinverständlicher wissenschaftlicher Vorträge, IX. Serie, Heft 203), S. 13. 様式 (Stil) の語をなお押しつけられていず、博物館もアカデミーも産業教習所ももっていなかった人々が様式に適う仕事をしていた事実からは、様式法則が決して恣意的に思いつかれたものではないことが明らかになる。様式法則は、〈特定の方式と命題でとらえられる common law, すなわち藝術という事実における自然の法〉の観念ということになる。

142 本稿 S. 172 および S. 174 を参照。

1871年にノルウェーのトロムソで開かれた鉤針編み<sup>xxxi</sup>の展示会<sup>143</sup>、あるいはウィーンでのナショナル装飾文様の展示会にも言い得よう。要するに、素材の正しい選択と扱い方、また材料の可能性に合った技術が推奨されたのである<sup>144</sup>。素材あるいは目的に適った方法での扱い方が強調されたのは、それまたゼムパーの考え方の反映の面がある<sup>145</sup>。そのさい、リーゲルが取り組んだ装飾文様の技術的起源の側面は、民間工業をめぐる発表記事のなかではまったく取りあげられていないが、その限りでは看過されていたと言えるかもしれない。

家内作業の所産と評された物品は、また別の観点からは、1860年代と70年代の改革運動において目指された応用工藝の動きを受けて、すでに多少の変化をも組み込んでいた。ファルケはウィーン万国博覧会の報告につけた序文<sup>146</sup>のなかで、フランスに刺激された流行の嗜好に対抗するべき変化をかいつまんで記しているが、その背景にあったのは、19世紀半ばから一般化した自然主義を論難する姿勢であった<sup>147</sup>。彼にとっては〈民藝〉において重要なのは、民藝がこの方向の動きに接触せずに存続してきたことであった<sup>148</sup>。これが明らかになるのは、たとえば南ドイツの彩描について、一般的な諸々のモチーフだけを使いものなるとして名指しているだけからである。それは、絵画がすでにあまりにも素材自然主義的なものななかへの逸脱していたからである<sup>149</sup>。テキスタイルの部門に対して、フリードリヒ・フィッシュバッハが課題と考えたのは、優勢な自然主義を様式の装飾学で置き換えることであった<sup>150</sup>。そのさいに、彼が協力者としてかかわった南スラヴとハンガリーの家内工業による日常雑器が示すように、彼によって家内作業の物体もまた彼の出版活動のなかで取りあげられた。はじめに挙げた刊行物の序文のなかで、彼が民衆工業の優れていることを主張したこと

143 H. FRAUBERGER, *Die Ausstellungs in Tromsö in kunstgewerblicher Beziehung*. In: *Kunst und Gewerbe*, Jg.5 (1871), S. 2-5, 10-12, 20-21, hier S. 3.

144 Albert ILG, *Die Nationale Schmuck-Industrie auf der Wiener Weltausstellung 1873*. In: *Bl.f. Kunstgewerbe*, Bd.3 (1874), S. 65-71, 73-80, hier S. 65.

145 クヴィーチュによる次の新しい論述を参照, Heinz QUITZSCH, *Die ästhetischen Anschauungen Gottfried Sempers*. Berlin 1962 (Stud. Z. Architektur- und Kunstwissenschaft, Bd.1), bes. S. 54ff.

146 RIEGL, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*. 2.Aufl. Berlin 1923, Abschn. Der geometrische Stil, S. 6ff.

147 FALKE, *Die Kunstindustrie auf der Wiener Weltausstellung*. (注34), S. 19.

148 FALKE, *Naturalismus als ornamentaler Stil*. In: *Gewerbehalle*, Jg. 1863, S. 145-148, 161-164, 177-180.

149 FALKE, *Die nationale Hausindustrie*. (注33), S. 34.

150 様式デッサン (stilisierte Dessin) の開拓者であるフィッシュバッハについては、たとえば次を参照, In: *Kunst-Chronik, Beiblatt z. Zs. f. Bildende Kunst*, Jg.8 (1873), Sp.285-287, hier Sp.286.; またフィッシュバッハの次の論述を参照, Friedrich FISCHBACH, *Stil und Naturalismus*. In: *Gewerbehalle*, Jg.1866, S. 17f.

は、つとに知られている。それは、南スラヴ人がこれをナショナル藝術として所有している、と彼が見ていたためであった<sup>151</sup>。

私たちが失ってしまったもの、文明化された国々では苦心の研究を通じてのみ、すなわち装飾様式を構成することによってのみ到達できるもの

民藝への帰依と、工藝産業 (Kunstgewerbe) の振興をめぐる基本的にはゼムパーに行き着く努力<sup>152</sup>、この両者の関係については、つまるところこう言い得よう。たとえば刺繍のなかには、ジープマッハーの見本帖に帰着するもの<sup>153</sup>も発見されたが、それは建築家や学識者の誘導に従って、オーストリア工藝・工業博物館が流布させたのであった<sup>154</sup>。

これらの事情が示すように、ナショナル家内作業の物品の発見は、突きつめると、19世紀半ば直後から数十年の期間に起きた藝術的嗜好を新たに方向付けようとする試みに由来した。かかる誘発的契機を前にして、個別的に何が面倒な事態とみなされるかを判断するのは、(資料として使われた材料に統一性が欠けているために) 難しい。いずれにせよ、改革運動の下、民藝の数分野が開示された後、それらを認めさせることに力を貸すにしても、当該の物体の美的価値づけは同じ強度でおこなわれたのではなかったように思われる。これらの所産を取り上げるに際しては、ここでも簡単になぞっておいた他の諸々のモチーフが浮上することもあったのである。

## 訳注

- i (86) アーロイス・リーグル (Alois Riegl 1858-1905) : リンツに生まれ、ウィーンに没した美

151 LAY und FISCHBACH, *Südslavische Ornamente* (注78), S. 25.

152 工藝産業へのゼムパーの影響は、私たちの知る限り藝術史の側からは究明されたことがなかった。その同時代人のパーспекティヴがどうであったかについて、一例として次を参照, Bruno BUCHER, *Der Begründer der kunstgewerblichen Reform*. In: BUCHER, „Mit Kunst“. *Aus Vergangenheit und Gegenwart des Handwerks*. Leipzig 1886, S. 101-125.; また次をも参照, J.F. AHRENS, *Die Reform des Kunstgewerbes in ihrem geschichtlichen Entwicklungsgange*. Berlin 1886 (Deutsche Zeit- und Streit-Fragen, N.F.Heft 9/10), S. 11ff.

153 本稿前出の次の箇所を参照, S. 187.

154 ゼムパーのあたえた刺激についてはゼムパー自身の次の著作を参照, SEMPER, *Der Stil* (注138), Bd.1, S. 201. この箇所の注記にはジープマッハーへの言及が含まれる。Anm.: Die Publikation: Hans SIBMACHERS *Stick- und Spitzen-Musterbuch*. 1597 in facsimilierten Copien hrsg. vom k.k.österreichischen Museum. Wien 1866.



術史家。ウィーン大学で美学・美術史、哲学・歴史学を学び、博物館勤務を経てウィーン大学美術史の教授となった。現代の美学研究の基礎を据え、また『美術様式論』をはじめ数々の名著を世に送った。美学・美術史の重要著作はほとんど邦訳されているが、民藝論は特異な性格にあり、研究はやや遅れている。なおその著作 „*Volkskunst, Hausfleiß und Hausindustrie*“ に限って „*Hausindustrie*“ を〈問屋制家内工業〉と訳す。リーグルの著作ではこれが „*Hausfleiß*“ と並べて頻繁に現れ、また後者を〈家内作業〉と訳すために両者が弁別しにくいことを考慮したからである。なおこの両概念を峻別するのは(経済史研究を踏まえているが)リーグルに特殊な語法の面があるため、本稿では、この箇所以外では „*Hausindustrie*“ は通常の訳例に沿って〈家内工業〉とした。

- ii (86) レーオポルト・シュミット (Leopold Schmidt 1912-81) : ウィーンに生まれ没した民俗学者。ドイツ語圏全体でも、第二次世界大戦後の民俗学の再建をになった第一世代として大きな足跡を残した。実証性に徹したスタイルで、民俗学のあらゆる部門を手がけ、膨大な数の著作・論文を執筆した。オーストリア民俗学会会長、また拠点はオーストリア民俗博物館で、その館長であった。なおオーストリア民俗博物館の設立にはアーロイス・リーグルもかかわった。
- iii (86) ヴィルヘルム・エクスナー (Wilhelm Franz Exner 1840-1931 GänserndorfNÖ Wien) : ウィーンで工業科学と森林学を学び、マリアブルン森林アカデミー (Forstakademie Mariabrunn) の教授、また一般機械工学・森林関係機械エンジニアリングの主任教授となった。オーストリア帝国産業省と関係が強く、1879年から1904年までオーストリア技術産業博物館 (Technologisches Gewerbemuseum) の館長であった。
- iv (86) ヘルベルト・シュヴェート (Herbert Schwedt 1934-2010) : シレジアのポイテン (*Beuthen* 現 POL: Bytom) に生まれ、バート・クロイツナッハ (*Bad KreuznachRP*) に没した民俗学者。チュービンゲン大学に学び、マインツ大学教授として民俗学科を主宰した。
- v (88) ツェルノヴィッチ (Czernowitz) …ブコヴィナ (Bukovina) : ルーマニアとウクライナの境界地域。ブコヴィナはルーマニアの北辺の州、また同地域の北の半分はウクライナのチェルヴィッチ州である。19世紀後半から末には辺地であり、アーロイス・リーグルはこの地で郷土衣装の収集の過程で地元民と接触し、彼にとっての „*Volkskunst*“ の原点と言える体験もあった。
- vi (90) フリードリヒ・ペヒト (Friedrich Pecht 1814-1903) : コンスタンツに生まれ、ミュンヘンに没した画家。石板画家の家庭に生まれて、少年時より技術を習得し、後ドレスデンへ出て絵画アカデミーに学び、やがて油彩へ移り、特に肖像画を得意とした。パリでの研鑽を経てライプツィヒで活動し、またバーデン大公の企画による「ゲーテ」、「シラー」、「シェークスピア」三画廊の作品を手がけて古典主義の代表者となった。後年はミュンヘンを活動拠点とした。『アウクスブルク一般新聞』の編集者となり、また同紙のためにパリ万博 (1867-68, 1889) とウィーン万博 (1873) の報告を残した。
- vii (90) ヤーコブ・フォン・ファルケ (Jakob von Falke 1825-97) : ラッツェブルク (*Ratzburg SH*) に生まれ、ロヴラン (*Lovran* 現クロアチア) に没した文化史家・美術史家。エルランゲンとゲッティンゲンで古典文献学を学んだ後、ニュルンベルクのゲルマン博物館の審査員となったが、1858年にオーストリアのリーヒテンシュタイン伯によって伯家の司書および画廊

- の運営責任者の地位を得、同時に1864年からはオーストリア帝室工芸博物館 (k.k.österreichisches Museum für Kunst und Industrie；今日の Museum für angewandte Kunst) の副館長となり、1871年には政府の枢密顧問官、1885年にルードルフ・アイテルベルガーの後任として同館長となった。
- viii (96) **ピオ・フォルトウナート・カステッラーニ** (Pio Fortunato Castellani 1794-1865)：名前は通常 Fortunato Pio の順序で表記されるようである。イタリアの19世紀の金細工師で、老舗宝飾品店カステッラーニ社の創業者。1815年にローマに店舗を開き、以後、時代の宝飾デザインを牽引し、イギリスとフランスで人気を博した。それにあたって特筆すべきは、親友で考古学者のミケランジェロ・カエターニ (Michelangelo Caetani) との提携で、後者が発掘したエトルリア時代の装飾品デザインを近代に活用した。
- ix (97) **ホルフェルト=トストループ** (Jacob Ulrich Holfeldt Tostrup 1806-90)：ノルウェー南部のヘルメラン (ローガラン県 Hjelomeland / Rogaland) に生まれた金銀細工師。1839年にクリスティアニアに金銀細工の工房を設立した。工房はその後も発展し、今日、北欧の代表的な宝飾品企業である。
- x (98) **スタール夫人** (Mme de Staël/Anne Louise Germaine de Staël 1766-1817)：パリで生まれ没した文筆家。スイスの政治家の娘として生まれ、パリ駐在のスウェーデン大使と結婚したが、早期に別居し、文筆とサロンに才能を発揮した。その「小説論」はゲーテが自らドイツ語に訳した。ナポレオンに接近を図ったが、冷遇を受けたことも手伝って次第に批判的となっていった。『ドイツ論』は有名である。
- xi (100) **アウグスト・オンケン** (August Onken 1844-1911)：ハイデルベルク (BW) に生まれ、シュヴェリーン (Schwerin MV) に没した国民経済学者。オルデンブルク大公領邦の地主の出身であった。1872年にウィーンの地理高等大学 (Hochschule für Bodenkultur in Wien) で教授資格論文が認められ、国民経済学と統計学を専門とした。シュトゥットガルトの高等専門学校 (現在のシュトゥットガルト大学) で教職に就き、以後、アーヘン大学を経て、ベルン大学の国民経済学の教授となった。
- xii (100) **ヴィルヘルム・シュティエダ** (Wilhelm Stieda 1852-1933)：リガ (エストニア) に生まれライプツィヒに没した国民経済学者・社会改良家。ドルパート、パリ、ストラスブール、ベルリンの諸大学で国民経済学の他、歴史学などを広く学び、とくに経済学者・経済史家グスタフ・シュモラー (Gustav Schmoller 1838-1917) の影響を受けた。1876年に「ドイツのツンプトの成立」 (*Entstehung des deutschen Zunftwesens*) によってストラスブール大学で教授資格を得た。ストラスブール、ドルパート、ロストックの諸大学で教職に就き、1898年にライプツィヒ大学教授となり、後年、1916-17年には学長をつとめた。
- xiii (101) **マックス・ヴィルト** (Max Wirth 1822-1900)：シレジアのブレスラウ (Breslau 現 POL) に生まれ、ウィーンに没したジャーナリスト、国民経済学者。ハムバッハ集會 (Hambacher Fest 1832) の企画者の一人ヴィルト (Johann Georg August Wirth 1798-1448) の息子。父親が追われていたため、フランスのヴィッセンブルグで成長した。ストラスブール大学のプロテスタント神学部で聴講の後、ハイデルベルク大学で法学を学び、やがてジャーナリストとして活動をはじめた。1839年にブレスラウとハイデルベルクでブルシェンシャフトのメンバーとなった。弟と共に、労働を仲介する週刊誌『仕事斡旋者』 (*Arbeitgeber*) をフランクフルトで創刊

- し、また『フランクフルト商業新聞』(*Frankfurter Handelszeitung* 後の『フランクフルト新聞』*Frankfurter Zeitung*)の編集にたずさわった。1861年に労働者教養組合(Arbeiterbildungsverein)の共同設立者となった。1865年にスイス統計局(Statistische Bureau der Schweiz)の責任者となってベルンへ移った。1874年『新自由報』(Neue Freie Presse)の共同設立者となり、またロンドンで発行される『エコノミスト』(*Economist*)の特派員としてウィーンに定住した。
- xiv (102) ルードルフ・アイテルベルガー・フォン・エーデルベルク(Rudolph Eitelberger von Edelberg 1817-85): メーレン(今日のスロヴァキア)のオルミュツ(Olmütz/Olomouc)に生まれ、ウィーンに没した美術史家、ウィーン大学美術史講座の初代の主任教授となり(1853年)、美術史研究におけるウィーン学派の創始者の位置にある。ロンドンのサウス・ケンジントン博物館(現在のV&A)を手本として、1864年にウィーンに「オーストリア工芸・工業博物館」(Museum für Kunst und Industrie)の設立を推進して実現させ、同館は中欧における最初の工芸博物館としてモデルとなった。また1868年にウィーンに工芸専門学校(Kunstgewerbeschule)を設立した。
- xv (103) アルベルト・イルク(Albert Ilg 1847-96): ライムグレーベ(Laimgrube 今日ではウィーン市域)に生まれ、ウィーンに没した美術史家。1873年にウィーン工芸博物館の専門職員、次いで1878年にウィーンの「帝室コレクション」(kaiserliche Sammlung, 今日「美術史博物館」Kunsthistorisches Museum)の専門職員となった。ルードルフ・アイテルベルガーの協力者として、前者の要望にそって『美術史の資料のために』(*Quellenschriften zur Kunstgeschichte*)を創刊・編集し、そのなかでオーストリアのバロックの建築家ヨーハン・ベルンハルト・フィッシャー(Johann Bernhard Fischer, 1696年以来 von Erlach)の最初のモノグラフを執筆して、バロックの再評価の口火を切り、また〈新バロック様式〉(Neubarock)をもってオーストリアの国民的様式と評価した。またそのためにパンフレット「バロック様式の未来——藝術書簡」(*Die Zukunft des Barockstils. Eine Kunstepistel*)を〈ベルニーニ・ジュニア〉(Bernini der Jüngere)の筆名で執筆した。またイタリア・ルネサンスの画家チェニーノ・チェニーニ(Cennino Cennini 1370頃-1440頃)の『絵画論』(*Libro dell'arte o trattato della pittura*. 1400年頃)のドイツ語訳にたずさわった。
- xvi (103) ベルンハルト・ヨーゼフ・ドツェーン(Bernhard Joseph Docen 1782-1828): オスナブリュック(NS)に生まれ、ミュンヘンに没したゲルマニスト、図書館人。ゲッティンゲンとイエナで学び、クレーメンス・ブレンターノと面識となって中世への関心を強めた。ミュンヘンの王室図書館(今日のBayerische Staatsbibliothek München)の司書となり、1810年に館蔵のヴォルフラム・フォン・エッセンバッハ「ティトウレル」断片(G稿)を複製し、これを通じて特にシュレーゲルとの連携を強めた。以後、多数の中世文学の古写本を翻刻した。古典文献学者ブッシングとハーゲンとの共同企画も多く、またヤーコプ・グリムとも交流があったが、グリムが中世文学の形式に重点を置いたことを批判して、文学作品としての味わいを説いた。
- xvii (108) スタソフ(Wladimir Wassiljewitsch Stassow / Владимир Васильевич Стасов 1824-1906): サンクト・ペテルスブルクに生まれ没したロシアの建築家・文化評論家。ロシア国民音楽の五人組の数人と親交があり、交友記録は貴重な資料となっている。レフ・トルストイとも親交があった。

- xviii (108) ジープマッハー (Johann Ambrosius Siebmacher 1561-1611) : ドイツのニュルンベルクに生まれ没した紋章絵師・銅板画家・エッチング師。1596年に刊行された紋章図案集はドイツ語圏における最も基本的な紋章図集とされ、今日まで、紋章学では図案集の編集はジープマッハーの名称を冠して行なわれている。
- xix (109) ローベルト・ミールケ (Robert Mielke 1863-1935) : ベルリンに生まれ、フライブルク (i.Br. BW) に没した民俗学者、聚住研究家。指物師の親方の息子として生まれ、絵画を学び、イタリアを経験した後、風景画家となった。ベルリンのギュムナジウムで美術の教師となり、1916年にはシャルロッテン工科大学 (後のベルリン工科大学 TU) で「村の村道システム」の研究で教授資格を、ややあって同大学の教授となった。民俗学の分野では特に聚住研究に関心を寄せ、ノルウェーからサハラ砂漠にいたる各地で調査をおこなった。ベルリン歴史学組合 (Verein für die Geschichte Berlins e.V.) やフィルヒョー (Rudolf Virchow 1821-1902) が創設した「ベルリン人類学・エスノロジー・先史学協会」(Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte) の活動的なメンバーであり、またブランデンブルク地方やラウジッツ地方の定住史研究の組合にもかかわった。民族史・人種史の観点と重ねて農民工芸に関心を寄せていたが、第一次世界大戦末期から戦後にはその傾向をさらに強め、ナチズムに近づいた。
- xx (109) フェルディナント・アヴェナリウス (Ferdinand Avenarius 1856-1923) : ベルリンに生まれズルト島カムペン (Kampen auf Sylt) に没した詩人。リヒアルト・ヴァーグナーの義理の甥にあたる。1887年に藝術と文化政策をテーマとする月刊誌『藝術の物見』(Der Kunstwart) を創刊し、市民層に大きな影響をあたえた。カール・マイ (Karl May) の作品作りへの批判者でもあった。夏はズルト島 (北フリースラント、ドイツとデンマークの国境) で過ごし、避暑地としての同島のパイオニアとなった。
- xxi (110) オスカー・シュヴィントラーツハイム (Oskar Schwindraheim 1865-1952) : ハムブルク (Hamburg-St. Georg) に生まれ同市アルトナ (Hamburg-Altona) に没した画家、イラストレーター、民藝運動家。ミュンヘンで美術を学び、帰郷して画家・イラストレーター、美術教師となり、また農民工芸に強く関心を向けて民藝運動に挺身した。1891年に「民藝組合」(Volkskunstverein) を設立し、同時に創刊した機関誌「民藝通信」(Beiträge zu einer Volkskunst) によって、„Volkskunst“ 運動の旗手の一人となってゆき、広くドイツ語圏に影響をもった。
- xxii (111) アルブレヒト・クルツヴェリー (Albrecht Alexander August Kurzwelly 1868-1917) : ライプツィヒに生まれ没した美術史家。ライプツィヒ市史博物館 (Stadtgeschichtliches Museum Leipzig) の創設者。ライプツィヒ大学で哲学と美学を学び、またミュンヘンではヴィルヘルム・ハインリヒ・リールの学生であり、カール・ラムプレヒトにも就いた。1894年にアウグスト・シュマルザーの下で、デューラーの弟子ゲオルク・ペンス (Georg Pencz) に関する研究で学位を得た。1895年からライプツィヒ工芸博物館 (Kunstgewerbemuseum Leipzig) の助手、1904年からは副館長であった。ライプツィヒ市の建造物の研究とチューリンゲン州の陶磁器の研究をおこなった。1895年から1915年まで王立グラフィック工芸アカデミーの講師をつとめた。1901年にライプツィヒ歴史学組合 (Geschichtsverein Leipzig) の代表となり、同市の文化財の研究を進め、1905年に旧・市役所のルネサンスの間などが空いたのを活用して博物館を企画し、1910年に市史博物館を開館させて館長となった。晩年には、パッハの肖像の系譜

- の研究をも行なった。
- xxiii (114) **フリードリヒ・フィッシュバッハ** (Friedrich Fischbach 1839–1908) : アーヘンに生まれた染織工芸家。ベルリンの工芸専門学校 (Kuntgewerbeschule in Berlin — 後にムテジウスが1868年に設立した工芸博物館と付属の教育機関とは別の学校) で学んだ後、1862年にウィーンへ移って工芸デザインの分野で活動した。1870年にハーナウの王立工芸専門学校の校長となり、1883年から88年までは新設のザクト・ガレン (スイス) 工芸専門学校の校長となり、1889年にヴィースバーデンへ移住し、以後も染織工芸の分野でドイツ全土の関係者に影響をあたえた。
- xxiv (115) **ユーリウス・レッシング** (Julius Lessing 1843–1908) : シュテットイン (Stettin 現 Szczecin/POL) に生まれ、ベルリンに没した美術史家、ベルリンの工芸産業博物館 (Kunstgewerbemuseum in Berlin) 館長。ベルリン大学などで古典文献学を学んだ後、美術工芸研究とその分野のアカデミーなどで教職に就いた。ウィーン万博 (1873) とパリ万博 (1877) に際して工芸部門について論じた。またオリエント絨毯の研究では、15、16世紀の西洋絵画に描かれた事例を中心に論じ (Julius Lessing, *Altorientalische Teppichmuster: Nach Bildern und Originalen des XV.–XVI. Jahrhunderts gezeichnet von Julius Lessing*. Berlin [E. Wasmuth], 1877), 同書は現代のオリエント絨毯研究の起点の一つで、またアーロイス・リーグルの直前の最も重要な成果とされる。
- xxv (118) **ハンス・モーザー** (Hans Moser 1903–90) …**フォークロリズムの概念** (Folklorismus) : ハンス・モーザーはミュンヘンに生まれゲッティンゲンに没した民俗学者。第二次世界大戦のドイツ民俗学の再建をになった一人であった。その業績の一つとして1960年代に、伝統的な民俗行事が過去の意味と機能ではなく、時代や状況に見合った意味と機能をもつことを指して〈フォークロリズム〉の術語を提唱した。
- xxvi (118) **クリスティアン・カール・マグヌッセン** (Christian Karl Magnussen 1821–96) : 北フリースラントのプレートシュテット (Bredstedt SH) に生まれシュレースヴィヒ (Schleswig SH) に没した画家。コペンハーゲンのデンマーク王立美術専門学校の学び、パリとローマへ留学した後、ハムブルクで肖像画家となったが、やがて教会堂の彫刻類の補修が低水準にあることを痛感して、自ら彫刻へと活動の幅を広げ、また彫刻教室を開いた。16、17世紀の家具と教会堂装飾の有数のコレクターで、そのコレクションは、コペンハーゲンの「応用工芸博物館」 (Museum für Angewandte Kunst in Kopenhagen) が展示を機に買い取った。
- xxvii (119) **ルートヴィヒ・フォン・フィルズビスキ** (Ludwig von Wierzbicki 1834–1912) : フィルズビスキはポーランド貴族の家系、どの人物であるかは目下は特定し得ない。
- xxviii (120) **ユストゥス・ブリンクマン** (Justus Brinckmann 1843–1915) : ハムブルクで生まれ、同市郊外 (Habmurg-Bergedorf) で没した美術史家。はじめライプツィヒとウィーンで自然科学、法学、国民経済学を学んだが、ルードルフ・アイテルベルガーの影響を受けて美術史への関心を強めた。『ハムブルク・コレスポンデント』紙の特派員となり、産業部門にかかわった。フランス駐在を経て、1873年のウィーン、1885年のアントワープ、1900年のパリの各万博の特派員として報道をおこなった。ブリンクマンは少年時より情熱的な骨董コレクターで、自己の収集品を寄贈しつつ博物館の建設を推進し、1874年にハムブルク工芸・産業博物館 (Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg) が発足した。



- xxix (121) ゴットフリート・ゼムパー (Gottfried Semper 1803–79) : ハムブルク近郊アルトナに生まれ、ローマに客死した建築家・美術理論家。ゲッティンゲン大学で数学と歴史学を学び、ややあってパリに出て当時の古典主義の建築様式を習得した。帰国後、1834年にザクセン国立藝術学校教授となった。ドレスデン国立歌劇場や美術館を手がけたが、美術館の建築途上、三月革命の延長で1849年に暴動が起きたのを支持したため死刑判決に遭い、パリを経てロンドンへ逃れた。ロンドンでは1851年の第一回ロンドン万国博覧会に実見することになり、サウス・ケンジントン博物館の建設にも関わった。これらを通じて近代工業時代の潮流とそれへの批判としての中世回帰を体験しつつ、自己の美術理論を構築した。1855年にリヒャルト・ワーグナーの推薦でチューリヒの工芸大学の教授となり、次いでバイエルン国王ルートヴィヒ2世によってミュンヘンへ呼ばれ、さらに皇帝フランツ・ヨーゼフに誘われてウィーンを移ったが、いずれでも反対に遭い活動は不発であった。主著は『様式論：工芸と建築の美学における様式』(*Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Ästhetik*. Frankfurt am Main & München 1860–1863) がある。
- xxx (122) コルドヴァ革 (Corduanleder) : „Cordovan“ とも表記される。11, 12世紀から知られ、名称はイスラム時代のスペインのコルドヴァにちなむ。起源はアフリカあるいはオリエントと推測されており、交易によってスペインに定着したようである。牡山羊・山羊・羊の皮をスマック (香辛料にもなるスマック Sumach) や没食子 (Gallnuts 独 Galläpfel) などで鞣した高級皮革で、手触りがよく、霜や風にも強い。グレーやイエローに染めた場合は冬季に陽に晒すことによって色の深みと質感が増す。書物の装幀や婦人靴に好んでもちいられる。
- xxxi (123) 鉤針編み : 原文は „Häkellarbeiten“, クロシェット編みを指す。