

ゴットフリート・コルフ 今日の民藝とは？

河野 眞（訳・解説）

愛知大学国際コミュニケーション学部

Faculty of International Communication, Aichi University

E-mail: takakons@vega.aichi-u.ac.jp

民藝をめぐるさまざまな問い

1986年の復活祭の二週間前、ベルリン、シュトゥットガルト、テュービンゲン、それどころか小都市キルヒェンテリンスフルトでも、菓子店のショーウィンドウ、個人住宅の戸口、幼稚園や集合住宅の門に、復活祭の飾り物が見受けられた。しかもその飾りつけはまことに多彩であった。ぬいぐるみの雌鶏、さまざまに色づけした厚紙やプラスチックの兎、果てしないほどのイースター・エッグの山。特に中身を空にして色あざやかに絵付けや削り文様がほどこされたこれらの鶏卵は、人が口で吸い出してつくられており（それとも吸引のための機械がすでに存在するのだろうか）、人の手で装飾がなされたのである。となると、〈民藝が終わった後の民藝〉の証左になるのではあるまいか。

1986年の復活祭の期間には、ベルリンでもシュトゥットガルトでも、ロッテンプルクでもプリーツハウゼンでも、復活祭インテリアという〈民俗学的な〉展示が企画された。そこでは、教会祭儀にちなむ習俗と世俗習俗の両者の名残りが主要な国々と古今いずれの時代からも出展されただけでなく、現今の手藝としてのイースター・エッグも驚嘆をさそったのだ。となると、習俗的な伝統文物と並んで、今日の民藝が問われるのも宜なるかな、である。

1986年のイースターをめぐる展示会の企画には、各種のメディアもまた手づくりイースター・インテリアに向けたインパクトをあたえていた。雑誌『ブリギッテ』¹⁾が彩色エッグのコラムを設け、日刊紙も〈花型のクッキー〉や手藝の欄を設けたものである。その動きはすでに数年前から起きており、幼稚園でも、小学校のクラスでも、ビデオを使ったコースでも、復活祭のための手藝に手間をかけグレードを上げることがまったく決まり事のようにになっている。さらに、こうした季節的な手づくりや手藝のセクションを組みこんでいるビジネスも行なわれている。家庭用電動工具マーケット、紙商品の

店、小都市の書店、ドラッグ・ストア等々。ホビー用品会社も、〈復活祭を祝おう〉とカタログを各家庭に送りつけるが、そこには〈手藝のための素敵なアイデア〉が入っている。手づくりイースターの価格表が載り（たとえば郵便番号 8620 リヒテンフェルスクリッペのホビー＝クノル社のカタログ）、あるいは〈自分でレイアウトするイースター飾り〉の材料が案内される（たとえば郵便番号 7030 ペープリンゲンのハインリヒ・ヴァーグナー社のカタログ）。そうしたカタログに載っているのはイースター・エッグだけではない。凝ったつくりの棕櫚飾りや復活祭向けの組み人形もあるが、それらの元になったのはポーランドの作り物であることが知られている。あるいは型で作った模像は南イタ



1. 聖体大行列の花絨毯のデザイン ヒューフィングゲン (Hüfingen / Schwarzwald-Baar-Kreis 訳注) ドイツ南西部バーデン＝ヴュルテムベルク州シュヴァルトツヴァルト＝パウル郡の人口 7500 人の小都市) 1935 年「国家のために」 ([訳注] ナチス・ドイツ時代の教会行事の一例でナチスの党章ハーケンクロイツとスローガン〈土と血〉がデザインとなっている)
2. 聖体大行列の花絨毯のデザイン ヒューフィングゲン 1984 年〈神よ、我らが町に祝福を〉

1) Elke SCHWEDT, *Volkskunst und Kunstgewerbe. Überlegungen zu einer Neuorientierung der Volkskunstforschung*. Tübingen 1970.

リアの信仰民藝を思い起こさせる。こんな具合に考案され、促され、工場製にまでゆかないような手法で作られるもの、したがって〈民藝と工藝産業〉¹⁾のセクションの一部に入ってくるもの、これらは一体何であろうか。現今ただいまの民藝なのであろうか。

民俗学の多数の地域的なモノグラフィーや、習俗に関する論文や、民藝の図版集では、色彩をほどこしたイースター・エッグが、加飾方法はどうか（削り、蠟抜き、点描、エッチング）、民藝の実例として取り上げられてきた。あるいはシュヴァーベン地方の鶏卵の棕櫚ⁱⁱ⁾、ポーランドの復活祭の組み人形、イタリアの蠟人形などは、民俗学にとって、ポピュラーな技藝の基準的な事例ともなっている。なぜなら、それらは地域的にたしかな位置づけを得ている点で〈伝統と共同体〉に胚胎することが明らかだからである。であるなら、それらがメディアや教育や工藝産業に媒介されて手がけられるとき、そのイースター・エッグ作りや棕櫚の飾りつけを、上記の学術的な書き物は〈今日の民藝〉には含めないのであろうか。

以上は 1986 年春という〈時事的な採録〉をもとにした設問であるが、一般化することもできるだろう。先ず、他の季節の祭りにも引き移すことが可能である。言うまでもなく、〈民藝的な〉意味とエネルギーにおいてイースターに劣らない祭りが幾つもある。たとえばクリスマスやファスナハト（謝肉祭）である。また年間のリズムのなかには、



3. SPD（ドイツ社会民主党）テュービンゲン支部グループによる「平和の絨毯」：ヒロシマへの原爆投下の日の追憶 テュービンゲン 1985 年



4. SPD の「平和の絨毯」を見るパンク族の若者たち 1985 年夏

それを手がけることが大きな喜びとなっている節目は他にもある。たとえヴァカンスでは、その過ごし方に各人が正に創造性を発揮している。トスカナへ行って焼き物でもやろうかな、バルト海で砂の城をつくってもよいのじゃないかな、それともスイスのユープリヒで雪像を積み上げようか²⁾、といった調子である。医学の側からの療法でも、農民画や木根彫刻³⁾にセラピーとしての価値がみとめられている。こうしためざましいすべての現象をめぐって、古くからの〈民藝〉とは一線を画するために新しい概念が提唱されてきた。曰く、〈一過性藝術〉(ephemere Kunst)⁴⁾。これは、砂や雪・氷の作りものを主に指している。また余暇藝術(Freizeitkunst)⁵⁾という言い方も現れたが、これは余暇や週末に工藝にいそしむ人々(いわゆる〈日曜画家〉など)の所産を指す。ふたたび尋ねよう。〈今日の民藝〉は存在しないのであろうか。

〈一過性藝術〉とされるものには、復活祭の時期の造形的な作業がある。たとえば、ウルム・アルプスやガイスリンゲン・アルプスでは、棕櫚の日曜の前日から真夜中に村の若者たちがチョークや石灰溶液で、ブレーツェル(8の字型の小麦粉パン)や動物の姿を納屋の扉板やアスファルトの路上に描いてゆく。ヘルベルト・シュヴェート(1934-2010)ⁱⁱⁱ⁾は、これらのスケッチについて数年前に論じたことがあった⁶⁾。これらと、都会の若者たちが夜中にコンクリート壁や家屋の壁にスプレーで吹き付けたり筆で殴り描きしたりする落書きとは、どこが違うと言うのだろう。どちらの場合も、行為衝動は、それぞれがもつ〈伝統と共同体〉への結びつきを背景にして発現する。それは、前者では村の若者文化のなかで持ち伝えられた〈地域習俗〉であり、後者では遅くとも1968年以来伸長した都市の若者のサブカルチャーとしての抵抗の伝統がはたらいている。〈世の中〉に向けて訴えようとしているメッセージは、ブラウボイレン・アルプスでもシュトゥットガルトでも、同じくらい〈伝統と共同体〉との調整がはかられている。そうした落書きを〈民藝〉と呼ぶことはできないであろうか。別の事例を挙げるなら、1985年8月6日、テュービンゲンのSPD(社会民主党)の地域組合がヒロシマへの原爆投下を追憶してテュービンゲンのマルクト広場に花絨毯を敷いたが(写真1,2,3,4)、それは、近年とみに盛んになっているカトリック教会圏の聖体大行列のときに沿道を飾る花絨毯と

2) „Zürchs weiße Lunge. Hoch-Ybrig ist der Wallfahrtsort der Schneemänner und Eiskünstler“, In: Die Zeit vom 1. Februar 1985, S.60.

3) 例えば次のコラムを参照, *Künstlerische Arbeiten mit Suchtkranken in Zissendorf*. In: Kulturpolitik, 10 (1981), S.14-17.

4) Avon NEAL, *Ephemeral Folk Figures. Scarecrows, harvest figures and snowmen*. New York 1969.; M.J.GLADSTONE, *A Carrot for a Nose. The form of folk sculpture on America's city streets and country roads*. New York 1974.

5) 参照, Ute MOHRMANN, *Engagierte Freizeitkunst. Werdegang und Entwicklungsprobleme des bildnerischen Volksschauffens in der DDR*. Berlin (DDR) 1983.

6) Herbert SCHWEDT, *Volkskunde*. In: Der Stadt- und der Landkreis Ulm. Amtliche Kreisbeschreibung, Allgemeiner Teil. Ulm 1972, S.610-641.

どこが違っているだろうか。どちらの場合も、絵のような造形が狙うのは、感覚と参加意志とグループ意識の告知であり、共同体（一方は党、他方は教会）の伝統とのかかわりを保ちつつ表出される。さらにもう一例を挙げるなら、しばらく前からジンデルフィンゲン近郊レニンゲンで毎年クリスマスのときにショーウィンドウ用に仕掛け人形をつくるグループが拵えてきたクリッペ⁷⁾と、上部シュヴァーベンやバイエルンの教会堂で私たちがよく知っている組み人形一式とは、そう違ったものではないのではなかろうか。片や信心深い僧院の手藝、片や信仰心のある定年後のシニアたちの手作りで、どちらも信仰を入口としつつ、今日ならではの藝術・文化様式を反映している（参照：写真5&6）。それゆえ、ここでもまた民藝の今日とは、を問わねばならない。

もっとも、この種の比較を非難する人もいるだろう。民藝研究の理論と分析のなかでは截然と区分されていた何もかもをごちゃまぜにしてしまうということなのであろう。たしかに、差異と区分を見極めることも不可能とは言い切れない。多彩な形成体を前にして、形態と機能、内容と含意を区分けする必要もあるだろう。しかしまた、どうであ



5. カトリック教会の女性誌『女性と母親』（“Frau und Mutter” 1982年十二月）に掲載された手藝クリッペ 製作者マリー・テレーズ・ユング（Marie Theres Jung）はメンヒェングラートバッハの家庭教育教室でクリッペ・人形・操り人形の作り方を教えている [訳注] Mönchengladbach: ノルトライン＝ヴェストファーレン州西辺の人口25万人の都市)

7) レニンゲン地方のクリッペ（クリスマスの組人形）のカタログを参照, *Krippe heute und Weihnachten. Eine Zusammenstellung der Renninger Krippenausstellungen von Franz Pitzal*. Renningen 1981.

れ膨大な画像発現を見るなら、民藝の概念をもっぱら<歴史的>なカテゴリーと限定的に見ることに無理があるように思われる。突き合せと対比ないしは突き合わせあるいは対比を見とどけることができるのは、同一の体系にとどまる場合だけである。ちなみにこの数年、互いにまったく異なる分野におけるそれぞれの流儀に合った諸現象をつか



6. 感覚の絵解き：モダンなクリスマス・クリップをもちいた社会教育・宗教教育の解説文

(左) 一人の母親が我が子の手を引いてやって来た。彼女は疲れ切って、気力も何も失せている。ベツレヘムの幼子のもとで、彼女は子供たちに新年を祝ってやる力をもとめる。子供の未来をもベツレヘムの幼子に託そうとしている。

今日、どうしてこんなに多くの人々が、子供たちに理解がなく、やさしくしないのでしょうか。子供たちが理解されず、素直に受け入れられず、愛されず、ありのままで見られないのはなぜでしょう。どうして子どもたちはお荷物と感じられてしまうのでしょうか。

(左中) 故郷を逐われ、ヴェトナムからでしょうか、カンボジアからでしょうか、それともその他の世界のどこかからでしょうか、この子はクリップのところへやって来ました。彼女はここであたらしい故郷をもとめています。新しく生きる可能性を探しています。そして教育を受けるチャンスも。そんな子供に何かしてやれることがあるのでしょうか。

(右中) ドラッグ患者が無気力に絶望的になってベツレヘムの幼子の前にひざまずきます。彼女の顔には必死の問いかけが浮かんでいる。私もまだ救いがあるのでしょうか？

この国には今、五万人のドラッグ患者がいます。アルコール依存者はそれ以上です。誰が、そして何かが、彼らをこの窮地においやったのでしょうか。誰が、あるいは何が彼らを誘惑したのでしょうか。

(右) 不安、恐ろしいまでの不安がこの老いた女性を追い立てている。彼女は多くの人々にのしられ拒否されている。すでに頭は錯乱している。慰めの無い夜をすごし、果てしない暗闇を生きている。障害をこらえて彼女は、ベツレヘムの幼子のもとで光をもとめ、理解されようとねがい、受けられたいとのぞむ。この幼子のもとでなら、自分の不安のすべてをゆだねて平和をみつけられる。

私たちの町にはどれほど大勢の精神障害の人たちがいることでしょうか。彼らももめているのは、私たちの理解なのです。受け入れられることを必要としているのです。

まえるために新しく幾つもの概念が思いつきとして登場しているが、それしも、特定の特徴を強調するだけであるために狹隘の弊がある。またそうした概念も、一皮めくれば世の中と人々の生活をめぐる一般的な教育学の術語をなぞっているために、あまりシャープではない。具体例を挙げるなら、美的な実践形態 (ästhetische Praxisformen)、ヴィジュアル・コミュニケーション (visuelle Kommunikation)、サブカルチャー的な様式特性 (subkulturelle Stilprägungen)、余暇藝術 (Freizeitkunst) 等々だが、いずれも意味するところ浅きに失し、説明するには力不足であり、解きほぐす力も弱い。

民藝を語るかぎり (事実優に一世紀にわたって語られてきたことだが)、そこで必ず起きる議論があった。民藝の概念は狭く歴史的なものか、それとも広いパースペクティブなのか、が何らかのかたちで (すなわちエスノロジーの側面から) 定義されなければならないのではないかと議論である。また民藝が話題になるや、そこでは常に民藝の終焉も口にされてきた。すなわち、ここで先に措定し名指したような問いと比較が常になされてきた。まことに民藝研究の歴史は、永らく、厳格な境界づけと鷹揚な越境の歴史にはかならなかった。

そのなかで 15 年前に民藝研究に新たな要素を提起したのはエルケ・シュヴェート (1939-L) ^{iv)} だった ⁸⁾。彼女は、〈無名の想像性〉の原理を現今にも追跡すべきことを、激しく断固として説いた。その著作の章の一つは、〈民藝終焉後の民藝〉と題され、現今の日常のなかでの藝術表出を解明する道筋を提示した。しかもそれは、文化産業 (Kulturindustrie) ^{v)} と大衆文化 (Massenkultur) からはみ出た場所におけるそれであった。実例は、手仕事や庭いじり、また習俗行事の営為のなかにもとめられた。理論と証左をこなしつつ、エルケ・シュヴェートは民藝研究にパースペクティブの拡大、それも歴史と体系の両面におけるパースペクティブの拡大を提起した。民藝は彼女にとっては今日・此処の問題でもあった。その数年後、彼女は夫のヘルベルトと共に『シュヴァーベンの民藝』を刊行し、そこでも〈現今の藝術表出を民藝研究に取りこむ〉べしとの要請を繰り返した ⁹⁾。〈学問的な装置はすでに存在する〉、と彼女は言い、さらにこう敷衍する ¹⁰⁾。

本書が目指すのは、今回もまた、未発見のものへの注目であり、したがって、見て探して研究することへの誘いである。シュヴァーベンの民藝に関わろうとする人は、全てが研究し尽くされたわけではない、との不満を挙げてよいのである。

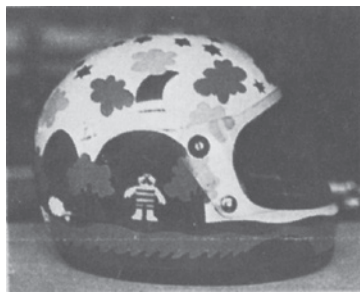
8) Elke SCHWEDT, *Volkskunst und Kunstgewerbe*. (前掲注 1)

9) Herbert und Elke SCHWEDT, *Schwäbische Volkskunst*. Stuttgart 1981, S.158.

10) 同上, S.159.



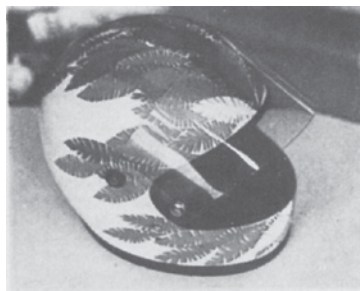
(左上) ブラックの定番ヘルメットは明るい絵付けに打ってつけ (ヘルメット絵付けの専門店)



(右上) 絵付けの前に紙を切り抜いて型をつくり、ヘルメットの上にあれこれの文様をとりあわせる



(左下) あるいは光る紙片を切り抜いて貼り付けると、まるで魔法の品



(右下) 木の葉が最適、ぎざぎざがヘルメットによく似合う、これなら徒党を組むことにはなるまい



7.8. 雑誌『タイム・マガジン』(Zeitmagazin) 1982年5月7日号に掲載されたモーフア衣料のファッション化への手引き [訳注]Mofa: 原動機付き自転車



9. 道化師衣装画 ドナウエッシンゲン ([訳注] Donaueschingen Lk. Schwarzwald-Baar-Kreis バーデン＝ヴュルテムベルク州シュヴァルツヴァルト＝パール郡の人口2万人強の都市)

ちなみにこの小冊は、ルートヴィヒ・ウーラント研究所の調査研究プロジェクトとして成り立ったもので、またその機縁は1986年のバーデン＝ヴュルテムベルク州・藝術週間の展示企画であったが、もちろん<全てが研究し尽くされた>などと考えてはいない。一年半にわたって確かめ探索し調査したところのものは、精々、現今の<シュヴァーベン民藝>へのアプローチであり、決して網羅的な採録ではない。膨大な数の造形形体から幾つかの個別現象を取り出して、見本として提示し、かつ解明を試みたのである。そのさい<民藝>はプロジェクト・チームにとっては概念的な<つまぎの石>であった。決して<ヴィジュアル・コミュニケーション>や<美的な実践>のような平坦なものではなかった。今日の民藝とは？ 作業チームが常に意識していたのはこの設問であった。それはアクチュアルなアプローチを悩ませたが、また歴史的な実態の解明をもとめるものでもであった。作業チームが重点を置いたのは、<民藝>を理論的に突きつめることよりも、むしろ民藝研究の枠内での新たな試みであった。<構成要件の決まり>よりも、<あふれるばかりの生活実態>を重視したのである。これは民藝研究者アドルフ・シュパーマー (1883-1953)^{vi)} が早く1924年に発した問いでもあった¹¹⁾。

民藝の観察

あふれるばかりの生活実態。事実、私たちは図像世界ならびに図像を喜ぶ世界に暮ら

11) Adolf SPAMER, *Um die Prinzipien der Volkskunde*. In: Hessische Blätter für Volkskunde, XXIII (1924), S.67-108, s.S.102.

している。自分の町や村を注意して歩めば、それはただちに納得されよう。広告塔^{vii)}のポスターや壁面の絵看板が、図案や<イメジャリー>によって購買欲をそそるだけではない。交通標識からトイレットの絵文字に至るシンボルや記号が私たちの毎日を道案内しようとしているだけではない。特に都市生活のなかで気のきいたメッセージを私たちに送ってくれる<野生的な>壁絵や落書きだけではない。面白みといまじさを共に味あわせつつ、あらゆる種類のイデオロギーや情感へと訴えるのは、けばけばしく色調の乗用車やスクーターよりも、こうした壁面のグラフィックや落書きの方である。

ギンター・アンデルス (1902-92) ^{viii)} が短くまとめた言い方によれば、そうした図像は<私たちの生活の主要なカテゴリーにまでなっている>¹²⁾。なぜなら、<私たちは図像に取り囲まれ、図像にさらされているからである>とアンデルスは言う。彼が語るのは要するに<世のなかの図像化>である。似たような理解は、フランスのエスノローグ、アリーヌ・リペール^{ix)}によっても示される¹³⁾。

ヴィジュアル・ディスクールが全てをかすめ、何ものもそれに触れずにはおれない。ヴィジュアル・ディスクールはいたるところに広がりを見せ、止むことなく、避けることもできない。

カーニヴァルやファスナハトにさいしてコスチュームや山車や、また阿呆の小道具となって街路にはじける文物は、規格品や半工場製にかぎられない。独自な作りものことも屢々である。昔も今も、と言うより今日ではかつてなかったほどまでに起きているのは、聖体大祝日^{x)}や収穫感謝祭^{xi)}にさいして、パーフェクトな草花絨毯や果物絨毯を競う村人総出の手作り作品コンクールであろう。写真入りの雑誌をめくると、そこで目にするのは、これまでおそらくなかったと思われるような映像世界や映像プログラムの活況である。中高等学校のパンフレットを見ても、絵画・スケッチ・手仕事コースの多彩なこと、とりわけ近年のその人気ぶりは息を呑むほどである。

あふれるばかりの映像、その<ヴィジュアル・ディスクール>に私たちがふれるのは公的な場だけではない。プライベート、あるいは半プライベートな場でも多彩な映像を確かめることになる。刺青、小農園の飾り像、居間の画額、余暇の彫刻、そして先に挙げたイースターの手藝。目を走らせるだけでも、映像の案出や映像作りが消費や娯楽や余暇にかかわる産業だけのことがらにとどまらないことが見てとれる。そして、ポ

12) Günther ANDERS, *Die Antiquiertheit des Menschen. Bd.II.: Über die Zerstörung des Lebens im Zeitalter der dritten industriellen Revolution*. München 1980, S.251f.

13) „Le discours visuel touche a tout et s'etale partout. Il est incessant et nul ny echappe“. Aline RIPERT, *L'art populaire et ses images*. In: *Ethnologie française*, 13 (1983), S.3.

ピュラーな美にかかわる実際行為が〈マス・カルチャー〉の長く伸びる影のなかに位置を占め、しかもその一部は定番となった製品や大衆モード^{マス}に対抗するものですらあること、同時に一部は形態・内実ともに後者に影響され、その特徴に左右されていること、あるいは抵抗と影響をこうむるのの両方であることも分かってくる。美的な実際形態は、文化的・社会的にどこでどのような位置にあらうと、産業的な映像生産にとって、創造性を備えた好敵手と言ってよい。が、それは驚くには当たらない。創造に重点を置く今日の社会は、映像へのインパクトと刺激を供給し続けている。メディアを通じた〈受け身〉においてだけでなく、学校や社会人向けの教養コース、また教育面からのアニメーション・プログラムといった〈能動的〉企画においてもそうであり、それゆえ、これら〈民藝〉（複数で表示することになるが）がもし欠けていたなら、存在する以上に異和感をいだかせるだろう。



10. 刺青 1986年 歳の市でも歓楽街でも奥まった一室でもなく、外科医の処置室



11. 刺青 1986年 使われる道具は手術用具

かかる新しい映像作りを前に、民俗学は途方に暮れ、たいそう臆病になっている。民藝という概念に関して特にそうであるのは、まことにパラドックスのように思われる。無名の創造性による産物が見渡せないほど多彩かつ大量に出現するなか、現今のカテゴリとしての民藝概念は放棄されてしまったのだから。つまり〈民藝〉は、概念においても実物においても〈歴史的なものになってしまった〉。しかし概念も実物も自立できるものでもある。と共に、専門学から切り離されて独自の生命をいとなむのではない。かくして広く論壇では、妨げられることもなく、民藝の概念がとりあげられてきたのだった。メディアが民藝として注目したのは、コンクリートの壁面を相手にする〈チューリッヒのスプレー画家〉であり、建物補修に当たって門をキャンバスにしたた絵描きであり、また郊外の小果樹園やシュレーバー・ガーデン^{xii)}を〈藝術的なパラダイス〉に仕立てる日曜園藝の人々であった。

民俗学の民藝研究とはかかわりなく、〈民藝〉の議論は推移してきた面もある。それをよく示すのは、ヴェルテムベルクの工藝クラブが1981年に開催した展示会「民藝の現場」であろう。その展示は、挑発的な映像のアレンジに対しても臆することなく、カタログも、因習を脱したテーゼと大胆な解釈をたずさえて気遅れには程遠かった¹⁴⁾。他方、民藝研究宛てに質問が送られたが、受け取った側は気にもとめなかった。況や、概念と理論をめぐる議論の対象となり得ようか。なるほど、学問は必ずしも、自己のかかわる術語をめぐる一般の論議に介入する必要はない。しかし、日常解釈をめぐるすこぶる誘惑的な術語を抱えている立場となると、そうした自制が適切かどうかは問われよう。まして、概念・術語は、学問と実際の生活世界とをむすぶ重要な接点であることが少なくないのである。

今日、〈民藝〉の概念を相手にする人は、厄介な立場に立たされている。日常語と専門的な術語とのあいだでエッグ・ダンスを踊る（〔訳注〕卵を撒き散らした床で踊る＝危ういことの譬え）ことになるのだから。そのさい、日常語の意味は公共性の利点を、新しい諸現象に突きつけるのだが、そうであっても学問としての民藝研究の方は、精確な概念規定という自己の持ち味を発揮することもしない。言い換えれば、民藝研究は理論的な諸点を抑えており、認知された経験型の観察をこなしているなどと嘯く人は、誤った主張をしている。とりわけ、現代世界のなかでの民藝という問いに答えるとなると、諸見解の錯綜・輻輳を前に目がくらむことにもなりかねない。民藝研究が行なわれる限り、民藝の死滅を説く論者の観点もあれば、民藝が生きて活動することを擁護する観点もあり、また両者のあいだには幅の広い中間地帯がひろがっている。現代民藝に死滅を宣告する立場の代表は、さしずめ反省を知らない文化批判のオピニオン・リーダーたちであろう。彼らの目には、新規なものは何であれ（過去の文物とくらべて）常に疑わしく映るのであ

14) *Szenen der Volkskunst. Württembergischer Kunstverein 24. Mai bis 26. Juli 1981, Katalog. Stuttgart 1981.*

る。民藝の死滅を説くもう一群は、民藝の規則形成と実態形成をヨーロッパの文明推移の枠において歴史的に精確に規定しようとする人々である。すなわち、十六世紀から十九世紀に至る時代のこととして理解するのである。民藝死滅のテーゼが明言されることはめったにないとしても、それが民藝研究のありようを全体として決定づけている。目をみはるような民藝の写真集が、地域・テーマ・事物の種類・モチーフなどを掲げて出版されているおり（民藝研究の大家たちの業績もこうした形態であるが）、そこで明らかなのは民藝の歴史的・回顧的な観念に依拠していることである。民藝をめぐるかかる見方は、緑青に譬えることができよう。ピエール・ブルデュー（1930-2002）^{xiii}は、かかる思念をからかったことがあった¹⁵。曰く、＜ポピュラー・アートなるものがあればだが＞。また、こうも言う、＜民衆とは、農民や村の職人に限られるらしい＞。

上にもふれたことだが、かかる緑青をふいた民藝という限定的なとらえ方に対して待ったをかける動きも欠けてはいなかった。民藝研究者でも、自分たちと同時代のなかにも、日常には創造性が潜在することを知覚した人は決して少なくない。今わずかながら挙げるなら、アドルフ・シュパーマーの刺青研究がそうであり、またヴァルター・ヘーヴァーニツク（1905-83）^{xiv}は第二次世界大戦後の北西ドイツの大都市に＜現下臨機の集団藝術＞（*temporäre Gruppenkunst*）を嗅ぎとった（そして理論化に向けて大胆な端緒を呈示したが、ほとんど注目されなかった）¹⁶。アーデルハルト・ツイッペリウス（1916-2014）^{xv}もまた1968年にこう主張した¹⁷。

民衆体の藝術は今日でも、昔と同じく生きている、と私は確信する。

そして十年後に二十世紀のライン地方の陶磁器作品に関する三巻から成るカタログを刊行して、大方を納得させた¹⁸。エルケ・シュヴェートによるシュヴァーベンでの探究をここでも思い起してよいだろう。テーオドル・コールマン（1932-2011）^{xvi}が、バルリンのドイツ・フォルクスタンデ・ミュージアムの収蔵品をもとにまとめた素人画家のレビューもこの脈絡に位置づけられよう¹⁹。

15) Pierre BOURDIEU, *Vous avez dit populaire?* In: Actes de la recercne en sciences sociales, 46 (1983), p.98-105, s.p.99.

16) Walter HÄVERNICK, "Volkskunst" und „Temporäre Gruppenkunst“. In: Beiträge zur deutschen Volks- und Altertumskunde, 9 (1965), S.119-125.

17) Adelhart ZIPPÉLIUS, *Volkskunst im Rheinland*. Düsseldorf 1968 (= Führer und Schriften des Rheinischen Freilichtmuseums in Kommern, 4),.

18) 次の展示会のカタログを参照 „*Volkskunst im Wandel*“. Berlin1978-1984 (= Führer und Schriften des Rheinischen Freilichtmuseums für Volkskunde in Kommern, Bd.11-13).

19) *Laienmaler aus Deutschland und Österreich. Die Sammlung des Museums für Deutsche Volkskunde*. Berlin 1979 (= Schriften des Museums für Deutsche Volkskunde, 5).

これら諸々の研究が明らかならしめる一つのことがらがある。あらゆる必要と趣味を平準化し、伝承された文化スタイルを破壊し、新芽を摘みとってしまうものとしての大衆文化というモデルが模糊として広がり、またたいそうグローバルとなったことである。心理ビジネスや文化産業のプログラムや図式によって方向づけられることが一般的となっている社会においても、独自の手段をもちいて〈文化的な顕示〉を図ろうとする願望と能力がみとめられる。断片、隙間、孤島（あるいはその他の表現でもよい）が形成される。それは、大衆文化へのレジスタンスであるばかりでなく、すこぶる制限された資質ながらもそれを活かして〈民の技量〉とでも言うべきものを新たに成り立たせようともしてきた。〈民の技量〉、これはペーター・リュームコルフ（1929-2008）^{xviii} が1960年代半ばに、眼を見はるようなエッセイをものしたときに掲げたタイトルだった²⁰。そのなかで論者は、〈底辺にある文化の華〉に注意をうながした。すなわち、〈突きとめられずにある〉オピニオンの発露、民として決断、信頼の標式と不信のしぐさといった一連の動き、これをマスメディアにコントロールされた世論の外にある表現として拾いあつめ、こまやかな解釈をほどこしたのだった。審美におけるアンダーグラウンドのなかでリュームコルフが繰り広げた論説は、無名な活用・交流文物の数々をあきらかにしてくれた。実際、リュームコルフ、ヘーヴァーニック、シュパーマーといった論者のいずれもが、〈構成要件から成る決まり〉以上に重視したのは、〈流れゆく暮らしの実際〉に他ならなかった。それを彼らは、大学のゼミナールや博物館の作業として追及したのだった。

民藝研究 — さまざまな立ち位置

〈構成要件から成る決まり〉へ向かう路線での重要な転軸がなされたのは1970年代初めであった。幾つもの方面から種類の違った議論が起きたが、いずれも〈民藝〉概念を歴史的な事象にのみあてはまるものと見ることで共通していた。〈下から〉の造形や映像創作が公共の場で目につく度合いが増える一方の時代（パリの五月〔=新緑〕の木彫からそれを描いた最初の落書きまで）、そして文化産業による総合的な操作というテーゼが見るも無残に否定されるかの観のある時代、民藝概念は、歴史的な様式とされることによって、現代にかかわる議論は撤去されたのである。レンツ・クリス=レッテンベック（1923-2005）^{xviii} もマルティーン・シャルフェ（1936-L）^{xix} も、民藝研究を、主要に大衆文化とその一連の生産過程と結びつけるのではなく、民藝の消滅をもっと早い時期に位置づけてしまった。両者とも、アンシャン・レジームの崩壊に民藝の終焉をもとめたのである。とりわけクリス=レッテンベックには、理念史的・美術史的な根拠から

20) Peter RÜHMKORF, Über das Volksvermögen. Exkurse in den literarischen Untergrund. Reinbek bei Hamburg 1967.

21) Lenz KRIS-RETTENBECK, Was ist Volkskunst? In: Zeitschrift für Volkskunde, 68 (1972), 1-19.

民藝の死滅を説いた責任がある（啓蒙主義とそこでの識字教育）²¹⁾。同様にシャルフェは経済史・社会史からそれを説いた²²⁾。〈封建社会期〉^{xx)}においてのみ、すなわち十六世紀から十九世紀までの堅固な経済的・社会的規則をとともなう身分制社会のなかでのみ〈民藝〉は存在し得た、と言う。言い換えれば、古きヨーロッパの規則体系が崩壊するとともに、とりわけ十九世紀に階級社会が形成されるとともに、〈民藝〉は消滅のプログラムに組み込まれたことになる。なぜなら、一つには十六世紀以前には民（Volk）が未だ存在しなかったのと同様、十九世紀以降にも〈民〉はもはやいなくなったからである。二つには（後者の場合）大衆藝術の特殊な生産様態は根本的な文化変容と根底的な知覚変化を結果したからである。民藝が突然変異をきたしたのが俗美（Kitsch）で、キッチュは、〈情感形式という場面をとともなうイデオロギー〉であることをその課題とする、とも説く。マルティーン・シャルフェの考察はまことに壮大であるが、それは〈反対テーゼ〉として執筆されたことに起因する。すなわち〈機能等価主義〉^{xxi)}とその赴くところとしての〈没歴史的な民藝観念〉への反対テーゼであった。

その提唱で驚くことが二つある。一つ目は、十九世紀後半に形づくられた〈古典的な〉民藝概念にシャルフェがまったく服してしまったことである。二つ目は、アードルフ・シュパーマーやオットー・ラウファー（1874-1949）^{xxii)}の名前と結びついた二十世紀の20年代の現代に関係した民藝調査と向き合うのを躊躇したことである。また、マルティーン・シャルフェが取り組む映像事例のほとんどは、彼のテーゼによればもはや民藝が存在しないことになったはずの時代から拾われているが、それは読み手をいらだたせる。すなわち、自己のテーゼを説明するにあたって、1816-17年の飢饉の時期や、1848年革命のヒーロー、ヘッカーとシュトルーベ^{xxiii)}をテーマにしたストーヴのタイル画をもちいている。

十九世紀末頃に民藝（Volkskunst）の語で解されたのは何よりも家内産業（Hausgewerbe）の工藝製品であった限りでは、〈古典的〉テーマミノロジーを狙ったシャルフェの異論はあたっている。なお当時の状況については、ペルンヴァルト・デネケ（1928-L）^{xxiv)}が多数の実例を追跡した²³⁾。またヴォルフガング・ブリュックナー（1930-L）^{xxv)}は、その事実を手短かくまとめて、改めて想起を促した²⁴⁾。

百年前に民藝（の語）が生まれたとき、そこで部分的にせよ意識されていたのは、国民経済の面からの生活現実であった。その事実を、民藝研究はようやく理解しは

22) Martin SCHARFE, *Die Volkskunst und ihre Metamorphose*. In: Zeitschrift für Volkskunde, 70 (1974), 215-245.

23) Bernward DENEKE, *Europäische Volkskunst*. Frankfurt a.M./Berlin/Wien 1980 (Propyläen Kunstgeschichte, Supplementband, V), S.11-16.

24) Wolfgang BRÜCKNER, *Kleiderforschung aus der Sicht der Volkskunde*. In: Helmut OTTENJANN (Hg.), *Mode-Tracht-Regionale Identität. Historische Kleiderforschung heute*. Cloppenburg 1985, S.13-22, s. S.19.

じている。それゆえ、私たちの収集・観察の対象は広く〈家内産業の生産物〉に他ならない。

工藝製品が家庭内工業によって次々に生産されれば、〈民藝〉が形式・内実・機能において変化をきたすことは、ほとんど議論の余地がない。しかしそれがために、美に包みこんだイデオロギーすなわち〈キッチン〉を生むことになったというのは、誤った論説であろう。同様に、映像言語、モチーフ・アート、一口に言えば〈ヴィジュアル・ディスクール〉では、作品が型でおしたように次々に製作されることをもって、消費者にたいしてもっぱら創造性破壊と（大衆）操作の作用をもつまたく新しい質のものとなったとの議論も不十分である。

「民藝のメタモルフォーゼ」へと結実するマルチーン・シャルフェの思念は、アンシャン・レジームの終焉後には〈趣味性の全局面における不安定が進展した〉と嘆く（数年前に現れた論説）²⁵⁾と同工のように思われる。宮廷文化の没落による華麗な職人工藝の崩壊というテーゼはミヒアエル・シュテュルマー（1938-L）^{xxvi)}が提唱し²⁶⁾、ただちに文化批判をとまなう美学論議の起点となった。

趣味が貧しくなるのは、身分制社会から階級社会への移行が支払わねばならない代償で、十八世紀半ばから始まって、・・・革命の震動のなかで次第に速度を速めつつ、十九世紀半ばに完成した²⁷⁾。

工藝の終焉、すなわち民藝・高次藝術・手仕事の終焉がアンシャン・レジームの終焉のゆえ、というのは事実であろうか。奢侈品の工藝産業については、最近、新たな解釈として、質がずれをきたしたのであって、全くの崩壊ではないとする見方があらわれた。多数生産も、新しいスタイル・技術・形式の発展、すなわち職人の生産から工業デザインへの変化とみるのである。工業生産の一部が〈用の藝術〉²⁸⁾の部門にも進出したのと同じく、無名の創造性もまた新しい労働要求と労働条件から〈藝術性を帯びた用〉になうことになった。技術機器とかかわる者は、民の藝術家ではあっても、木彫りをする羊飼いや絵を描く村の指物師とは異なったあり方にある。〈工業的〉工場労働者の第一世代、したがって身分制社会と階級社会の繋ぎ目の存在にとっては簡単には言い切れないことがらも、工業化過程の後世の局面には確実に当てはまる。労働工程の複雑さが

25) Wolf Jobst SIEDLER, *Langer Abschied von Alteuropa*. In: Die Zeit vom 17. Oktober 1981, S.34.

26) Michael STÜRMER, *Handwerk und höfische Kultur. Europäische Möbelkunst im 18. Jahrhundert*. München 1982.

27) W. J. SIEDLER, *Langer Abschied von Alteuropa* (注 25) , S.34.

28) Tilmann BUDDENSIEG / Henning ROGGE (Hg.), *Die nützlichen Künste. Gestalt der Technik und Bildende Kunst seit der Industriellen Revolution*. Berlin 1981.

増すことは、労働の質の向上（仕事の速さや仕上げのよさ）を意味しよう。民藝は、質が向上した労働者の創造的な余剰をも活用するとは言えないであろうか、との問いも立つだろう。

1972年にディーター・クラマー（1940-L）^{xxvii}は、労働者のクオリティのなかで専門性と創造性上昇との弁証法的な関係に注意をうながした。その論によれば、工業化過程の全体にあてはまることからは文化産業にも該当する。また文化産業(Kulturindustrie)は、文化と産業（工業）という二つの要素の矛盾からも結果される〈まったき自己撞着〉に他ならない、とされる。工業化とマスメディアの作用は、〈伝承的な規則〉の崩壊の局面において見られるだけでなく、新しい形式という局面や、新たな〈規準と価値の形成〉の局面からも判断されてもよいであろう²⁹⁾。

ディーター・クラマーが1972年に理論的に検討したことがらには、その数年後の1978年にラインハルト・ペーシュ（1909-87）^{xxviii}によって経験型研究の手法によって追跡調査がなされ、「民藝：十九世紀のポピュラー・ピクチャーから見た生活世界」のタイトルの下、多数の事例が挙げられた。シュパーマーの学徒であるペーシュが示したのは、二十世紀を通じて〈特定の社会経済的条件の下、作品作りにおいて封建的ではない新たな形式がかたちづくられた〉様子であった³⁰⁾。ペーシュの指定したテーゼでは、〈民藝は、生産と消費の様式・あり方から切り離されたものとみることはできない〉。ラインハルト・ペーシュが挙げたのは、製法においても洗練度においても〈仕事に従事する人々〉の新しい能力に彩られた民藝文物であった。動くようにつくられた組み人形^{クリ}、機械仕掛けの鉱山模型、回転式のクリスマス・ピラミッド、自然素材や工場廃品を組み合わせた品々である。労働組織が発展した形態となったことも、日常のなかに〈藝術への姿勢〉を広げることにつながった。それだけではない。ラインハルト・ペーシュは、十九世紀に成立したイラスト誌がその〈科学技術によるピクチャー複製〉によって〈ポピュラー・ピクチャー〉のモチーフとテーマのレパートリーをゆたかにした様子をもなぞった。

印刷によってピクチャーが驚くほど大量に製作されると共に、それに応じて絵画需要を満たし、またそれと並行して新たな絵画需要をも喚起した。そうした絵描を素地として、自分たちの生活世界の諸々のモチーフをも絵で表そうとする志向も生成した。

29) Dieter KRAMER, „Kreativität“ in der „Volkskultur“. In: Zeitschrift für Volkskunde, 68 (1972), 20-41.

30) Reinhard PEESCH, *Volkskunst. Umwelt im Spiegel populärer Bildnerie des 19. Jahrhunderts*. Berlin (DDR) 1978, S.11.

多数の証左、とりわけエルツ山地の諸作品をもとに、ペーシュは、十九世紀にも民藝が存在しただけでなく、その形式においても内容においても広がりを見せ、またリアリズムと克明な描法が定着したことを明らかならしめた。

十九世紀のはじめの三分の一期の民藝の発展に見られた特徴は、いかにも変容の過程という点であった。すなわち十八世紀の伝統的な形式とモチーフが次第に消滅し、代わって民藝を生みだし消費する階層自身の生活世界とモチーフを表出する種類のピクチャーが増加した³¹⁾。

素材・絵像を盛りこんだペーシュの著作では、民藝の歴史性が妥協の余地なくなぞられる。しかもそれは十九世紀と二十世紀の民藝である。その民藝論は二十世紀に突き入るものとなっているが、それは彼の民藝分析が東ドイツの民藝製作に光を当てることにも向いているからである。東ドイツでは、民藝は、学問的な衝撃のみならず、文化政策的には破壊力を発揮せずにはおかない。

現今まで、民藝 (Volkskunst) という語法は、普段の言葉づかいであると共に、学術文献や文化政策の用法としても現実そのものである³²⁾。

これは東ドイツの女性民俗学者ウーテ・モーアマン (1938-L)^{xxix)}のごく最近の発言である。しかもそれは、現今の〈民藝的な物作り〉をめぐるモーアマン自身の包括的な調査を背景にしている。内発的なものにうながされ外面的にも現実化された〈新しい、姿形による民の物づくり〉をめぐって彼女は多数の調査研究をおこなってきた。その業績は、多岐にわたる国家の要請から、細部のモチーフ分析にまで及んでいる³³⁾。〈民藝〉(Volkskunst) の概念は、東ドイツでは、いわば探究のパースペクティヴとして補助概念となっている。それは、今日のポピュラーな創造性の多彩な諸形式へアプローチするための補助概念であり、それはまた厳然と存在する社会主義の〈あふれるような生命の充実〉に近づくための補助概念である。

民藝研究 — 幾つかの座標軸

民藝と呼ばれるものを、特に〈独自の創造性〉の局面において把握するために、ヴァ

31) 同上, S.53.

32) Ute MOHRMANN, *Zum Verständnis von Volkskunst*. In: form und zweck, 3 (1985), S.44.

33) 参照, (前掲注 5)

34) 参照, (前掲注 16)

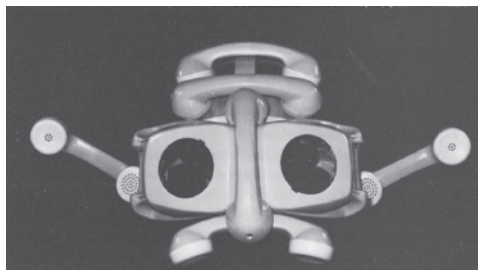
35) 参照, (前掲注 11)

ルター・ヘーヴァーニックは〈現下臨機のグループ藝術〉の術語を提唱していた³⁴⁾。〈現下臨機のグループ藝術〉とは、特定のグループの個々のメンバーによって手がけられた作品、あるいはそうしたメンバーによって（アクティヴな）意識をもって撰びとられるか組み合わせられるかした記号であり、大量生産の大衆藝術への対抗である。かかるグループ藝術は、社会的・文化的顕示の手立てとして機能しており、〈グループ（集団）精神性〉の標識となる。これを問題にすることによってヘーヴァーニックは、術語においても議論のあり方においてもアードルフ・シュパーマーに立ち返った。シュパーマーは、眼前の映像や標識がもつ社会的区分の意味あい注目し、それが顕示性をおびた創造性の問題であることを、すでに1920年代に取り上げていたのだった³⁵⁾。〈現下臨機の〉はヘーヴァーニックが加えたものだが、二十世紀の美の分野におけるめまぐるしい様式・モードの変遷という歴史に思いをいたすと、まことに論理的な付加語である。

形容辞〈現下臨機の〉は、外面的には歴史的な側面すなわち民藝がたどった事象としての変遷能力にかかわっているが、同時に内的には、文化産業と大量消費を超え出るところに位置づけられる創造性の諸形式へと延びてゆく。エコ・ニッチ^{xxx)}やシュレーバー・ガーデンにまで、現今ならではの機転やゴミの転用が見受けられる。ファイト＝ピレル・タイヤ^{xxxi)}は白鳥のかたちの花壇に変わり、浴槽のニッケルの水栓は庭の彫像に組み上げられている。ファスナハトの仮面では生の自然素材だけでなく、技術機器の廃品も立派に材料となる（参照：写真12 & 13）。ラインハルト・ペーシュが十九世紀について確かめていたところのもの、すなわちイラストの映像世界が刺激をもたらし独自な創



12. 自然素材の廃棄物を使ったファスナハト仮面 エルツァッハのシュデイッヒ (Elzacher Schudig [訳注] Elzach Lk. Emmendingen はバーデン＝ヴュルテムベルク州の南西フライブルクの北東26km、エメンディングン郡の人口約7千人の小都市； „Schuddig“ はアレマン方言で〈灰の水曜〉を意味する „schurtig“ = Schauerstag に由来し、転意してファスナハトの仮面を指すようになった。



13. 技術機器の部品（廃棄物）を利用したファスナハト仮面（ロッテンブルクの郵便局の見習い職員の作品 [訳注] Rottenburg am Neckar はバーデン＝ヴュルテムベルク州テュービンゲン郡の人口4万人強の都市で、ファスナハト行事は南西ドイツでも特に有名である）

35) 参照, (前掲注11)

造性をもつ民藝へとうながすという事態が、今日のマスメディアの映像世界については、はるかに強力に現実となっている。〈ミッキー・マウス〉も〈ブリギッテ〉も受容されるだけではない。それらのモチーフやテーマは独自の〈映像作品〉へと案出しなおされ改造される。ベルリンの壁にスプレーで描いたミッキー、となるとこれこそシュプレー・アテネ^{xxxii}（参照：写真 16）であるが、これかそれともTシャツのデザインであるかは（参照：写真 17）大きな違いではない。映像メディアやメディア映像と絶え間なく向き合うのは、消費者を〈受け身〉の存在にするだけではなく、また受け身だけがすべてでも全体像でもない。さらにコミックとテレビは、今も保守派と左翼系の文化評論家からは大衆操作、それどころか社会全体の操作との叱責が絶えないが、それはともかく、あらゆる種類のホビー工藝の刺激の源となっている。たとえば、プフリンゲンのある家の前には、テレビのシリーズ番組「ダラス」のユイーグ家ランチ邸^{xxxiii}のミニチュアが立っている。そうかと思うと、バート・ヴァルトゼーにはドナルド・ダックのフィギュアが阿呆の衣装をまとっている。なお言い添えれば、マスメディアの映像類型やモチーフの〈道化衣装画〉^{xxxiv}への侵入は一部では厳格な習俗保存の措置を誘発し、却ってファスナハトの姿をめぐる保守主義を作動させてしまった。ネッカー川辺ロッテンブルクでは、阿呆の衣装は、土地のツフトから〈認可された〉、都市に関係するモチーフに限って描くことが許されるのである。

文化産業・余暇産業のなかには、刺激的なはたらきかけにおいてひととき強力なプロダクト・グループがあると思われる。レコード・カバーの画像もそれで、そのデザインは数多くの車のボンネットやスクーターのタンクにも取り入れられている。ジーンズ生地の仕事着も、生地と感情のコラージュに対してベースとなる装飾と言ってもよい。この刺青仕様の被服は特にサッカー・ファンの若者たちのあいだで頻繁に見受けられる。スポーツカーのマスコットは、クリッペをアレンジするときの基本的な材料となっている。動物のかたちにつくられた浴槽は庭に据える小人のフィギュアのあいだに配置される。コココーラの王冠のコルクは自動車のドアのアップリケに早変わりする。

創造性とホビーをうながすために、近年、コンクールが取り入れられる度合いが増している。主催者はメディアや企業である。コンクールには民藝の伝統的なかたちのこともあれば（たとえばクリッペや聖体大祝日の花絨毯）、斬新な映像や形体を競う場合もある（たとえばオートバイやスクーターのボディ・ペインティングや、雪像や、パンやクッキーの姿焼きなど）。この小冊で詳しくとりあげることになったのは案山子^{かかし}のコンクールであるが、それは1984年に南西ドイツ放送局の企画であった。他にも、最も美しい車体ペインティングにもふれたが、こちらは1985年にシュトゥットガルトのキレスベルクで開催されたバーデン＝ヴュルテムベルク州・自動車ショーにおける催し物の一環であった。

(ブリコラージュの美学)

メディアが組み立て大量生産方式の作品からの刺激を受けとめ手作りにいそしむさいに、一つの独自の規準システムが屹立するようになっている。数年前からイギリスの文化研究において<ブリコラージュ> (bricolage)³⁶⁾ と呼ばれるようになったシステムで、術語自体はクロード・レヴィ=ストロース (1908-2009)^{xxxv)} に由来する。ブリコラージュは元は“bricoler”、すなわちドイツ語の“basteln / Basterei”であり、手すさびや手藝の意であった。レヴィ=ストロースは、このブリコラージュを<野生の思考> (これはその著作のタイトルでもある) に帰せしめた。すなわち、<前もって指示された何らかの運動に何が何でも>従うのではなく、プロフェッショナルでもない営為である。レヴィ=ストロースはブリコラージュそのものをも、<なまの>、そして<ナイーヴな>藝術に近くあるものと位置づけた。その見解によれば、手すさびにいそしむ人は、<自分の手をつかい、プロの道具に較べるとお角違いのような手段をもちいる人>でもある。

彼の手段の世界はかぎられており、彼の遊びのルールは、ともかく手に入るもの



14. 落書きの国際的なスタイル？木版画「夜の悪夢」
A.R. ペンク作 [訳注] ペンク (A.R. Penck 本名
Ralf Winkler 1939-L) : ドレスデンに生まれた画
家・グラフィック作家・彫刻家

36) Claude LEVI-STRAUSS, *Das wilde Denken*. Frankfurt a. M. 1968, S.29-35.

だけでやってゆくことにあるのが常である。

『野生の思考』が教えるところによれば、ブリコラージュの生命は<二流のクオリティ>と<二流の手わざ>、そして<チャンス>から成っている。三番目に挙げた要素は、メディアや<物がありあまる社会>が提供するチャンスを指している。十九世紀に入るまでの過不足ぎりぎりの社会がブリコラージュのために活用できたチャンスに較べて、今日の社会は恐ろしく多岐にわたり、物があふれるばかりとなっている。

イギリスの若者文化研究は、ブリコラージュの原理を、ロック族やパンク族やスキン・ヘッドたちの<野生の>美にも敷衍してあてはめている。これに因んでつい最近、ヴォルフ＝ディーター・ケーネンカムプ (1946-L)^{xxxvi} は、これらに関する調査を『オーストリア民俗学誌』上で詳しく報告した³⁷⁾。すなわち、文化産業の廃棄物や豊かなライフスタイルから出る不用品が、グループの標識や現下臨機の集団藝術のために集められ、手が入られ、アレンジされる様子であり、すなわちブリコラージュである。改造した



15. ベルリンの壁、ポツダム広場 1986年



16. ミッキー・マウス：コミック・フィギュアからサブカルチャーとしての落書きへ ベルリンの壁、シュトレゼマン街1986年

37) Wolf-Dieter KÖNENKAMP, *Die Bastler. Terminologische Anmerkungen zur Kreativität in der Jugendkultur*. In: Österreichische Zeitschrift für Volkskunde, 88 (1985), S.113-133.

オートバイと同じく、編み物や刺繍やエムブレムなどをとりつけた革のジャケットもまたロック族やパンク族のあいだで見受けられる。そうしたブリコラージュで起きているのは、クリエイティヴな新たな創造というより、クリエイティヴな新たなアレンジメントと言ってよい。すなわち所与の生の^{なま}素材や不用品、また大量の既製品ないしはく見つけもの> (objets toruves) が、新たな意味の地平に置きなおされ、その元の用途やかつての意味に対して堂々と向こうを張り、ときには荒っぽいらディカリズムにまで突っ走る。オートバイ・ロック族のショッキングな標識などはその好例であろう。パンク族のアクセサリや仲間をあらわすシンボルも同様である。これらが行き着く先は、ショッキングな顕示の確保のためのブリコラージュの美学である。かくして私たちの現今の今あるかたちへの挑戦が、ブリコラージュを手段にして探りだされる。

ブリコラージュは、オートバイ・ペインティングや車体ペインティングの新しい手法とも結びついている。そこでは、しばらく前からスプレー式が絵筆にとって代わっている。絵筆かスプレーかはともかく、そこで目につくのは、ブリコラージュが科学技術と手仕事を手立てとして経過的な価値を呈することである。自動車のボディにペイントする人は、造形にも技術にも無縁なために、はじめのうちは半可通的にプリミティヴである。そして手仕事の芸術家の能力を獲得しようとし、プロの域をめざして自己の営為に力をそそぐ。

レヴィ＝ストロースによれば、ブリコラージュを手がける人が自分の材料や組み立てのためのエレメントをあつめるときに従うのは、<まだ何とか使える>という原理である。そうしたエレメントが目的に合うものであるのはごく一部にすぎないため、手藝者の行為は勢い藝術と近接したものへと移ってゆく。しかしなお<当座しのぎの経済>³⁸⁾とのつながりを見せている。すなわち、今日なお社会の周縁部でみとめられる<何でも役立てよう>という経営形態で、それはこのエコノミックな節約形式の直接の目的をはみ出して<クリエイティヴな当座しのぎ>にまで進んでゆく。ちなみにフランスの歴史学とエスノロジーは、レヴィ＝ストロースを引き継いで、ブリコラージュとクリエイテュヴな当座しのぎがゆたかにさかえる経済的・文化的<中間世界>を措定した。フェルナン・ブローデル (1902-85) ^{xxxvii)} の言うところでは、高度に発展した社会にも高度に科学技術化された社会にも、小さな位相の日常構造が作用する経済的な小分野が残っており、部分的には社会がそれを生成させた面もある³⁹⁾。すなわち、自給自足や裏の仕事や隣人との互助や家内仕事や家庭菜園である。これらの分野をブローデルは<インフラ・

38) 参照, "Flickwerk". *Reparieren und Umnutzen in der Alltagskultur. Begleitheft zur Ausstellung im Württembergischen Landesmuseum Stuttgart vom 15. Oktober bis 15. Dezember 1983*, bes. S.13-16.

39) Fernand BLAUDEL, *Civilisation materielle du eqconomie et capitalisme XV – XVIII siecles, Vol.1: Les structures du quotidien*. Paris 1979.

エコノミー>あるいは<ノン・エコノミー>と呼んだ。それらは、かなり高いレベルでコミュニケイティヴでありクリエイテュヴである。それどころか、コミュニケーションやクリエイテュヴであることを促しさえする。そこではまた、ブリコラージュは、この上ない成長条件を見出すことになる。それも二様の形式においてである。一つは必要から来るブリコラージュ、二つには目的を特定しない美的なブリコラージュである。

かかる枠組みで理解されるのは庭仕事のクリエイションだけではない。自動車ボディへのペインティングもそうであり、それはしばしば<闇の>部品交換にまで発展する。あるいは、市民運動としての手仕事の多くもその例にもれず、牛革の書類ファイルだけでなく、人形や動物のぬいぐるみも手がけられる。エコ文化の領域では、エネルギー経済と顕示的な美学が結合するときなど、特に映像ゆたかにして藝術的にもアクティブになる。さしずめ大都市の<環境保全>などがその好例であろう。住まいを自分で手間をかけて改装する場合も、パンク・カルチャーや映像発信力とむすびつくことがある。1980年代初め頃のベルリンにおいて、ベルリンの壁や家屋壁面への無数の落書きが<民藝>の概念とも重なって政治的にも論議的になったのは、偶然でも何でもない。

数年前に、家の持ち主の改装文化やパンク・カルチャーを<独自のアヴァンギャルド>



17. サブカルチャーとしてのグループ・ルックが洗練されたファッション・スタイルへ変貌 <パンク・ルックからファッションへ> 「カウフホーフ」(訳注:デパート名)の新聞広告 1984年

と呼んだのは、カール＝ハインツ・ボーラー (Karl-Heinz Bohrer 1932-L)^{xxxviii} だった⁴⁰⁾。

ポピュラー・カルチャーは、文化批判からの異論とははなれところで、それはそれで自明性を放ちつつヴァイタリティを保っている。

趣味批判から生命力を得え、またそれを目指すだけでなく、主に日常のライフスタイルと関わり、その思念と解明を目指すのは、藝術と文化である。今日の〈民藝〉の独自性と独特のダイナミズムにもかかわらず、今日の高次藝術と様式藝術へのその関係は密であり多面的でもある。どのエポックも、藝術の種々の地平のあいだの境界や敷居が消滅するのを今日ほど目にしたことがなかった。二十世紀の民藝の歴史は、高次な藝術との接触の歴史にほかならない。また接触への動きはどちらの側からも起きた。ドイツの表現主義からフランスのフォーヴィズムを経て、またヨーロッパを覆ったダダイズムをも経てアメリカのポップ・アートやドイツの新たな野生趣味への動きには、相互に影響し合う関係がふんだんに見てとれる。たとえば、『デイ・ブリュッケ』^{xxxix} の画家たちは伝統的な民藝と〈プリミティヴ〉なものに立ち返り（しかしそれがまたアマチュア



18. ダダイストの剃髪 ソ聯の星を見せる藝術家マルセル・デュシャンの頭部 マン・レイ撮影 1921年 [訳注]マン・レイ (Man Ray: 本名エマニュエル・ラドニツキー Emmanuel Rudnitsky / Эммануэль Рудзицкий 1890-1976) 米フィラデルフィアに生まれパリに没したダダイストの画家・彫刻家・写真家



19. パンク族の頭部 十字架に剃髪したベルリンの若者 1984年

40) Karl-Heinz BOHRER, *Die drei Kulturen*. In: Jürgen HABERMAS (Hg.), *Stichwort zur „Geistigen Situation der Zeit“*. Frankfurt / M 1979, 2.Bd: Politik und Kultur, S.636-668.

絵画に大きく反映されもした)、一方、ダダイズムは日常藝術に廃品活用の原理を日常藝術にあたえた。ダダイズムはプリコラージュからコラージュをつくりあげたのである。のみならず、ダダイズムの藝術家たちが手を染めていたものは、その後のアヴァンギャルド藝術潮流の基本的なプログラムとなっていった。すなわち、アートをライフに結合し、ライフをアートに結合するのである。ちなみにダダイストのリーダー、マルセル・ドゥシャン (1887-1968) ^{x1)} は後頭部の髪をソ聯の星のかたちにかたみに切らせたが、正に美的な価値転換であった (参照: 写真 18)。それが今日の若者文化でも一般的であるのは、ダダをかすめ取ったのかも知れない (参照: 写真 19)。

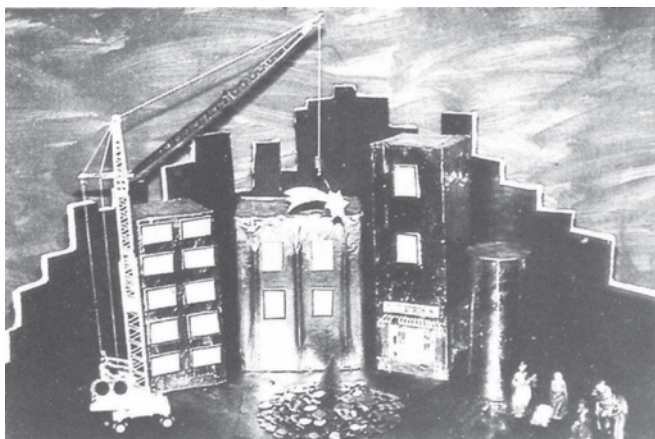
今日の民俗学の標識は、アートとライフ、アートと現実のあいだにもはや等級の差異をもうけないことにある。ヨーゼフ・ポイイ (1921-86) ^{xii)} の教説に従えば、ユニヴァーサルな原理としての藝術は、どこにでも創造性と美があるとみなす。それゆえ、誰もがアーティストでもある。今日ほど、藝術と日常、日常とアートが輻輳した交流を見せる時代はあるまい。グラフィック・ペインターのキース・ヘリング (1958-90) ^{xiii)} は画廊や美術館で顕彰されているが、その独自の表現への刺激を<今日の映像インフォメーション>から得ていると言う。画廊もまた民衆に開放的で、民衆の独特のクリエイティヴなものを促し、またアートとの<現場>の交流形態を生成させようとする。またこの脈絡において、かつて民藝 (Volkskunst) に注目した大衆藝術の理論家が想起されるのは不思議ではない。ヴァルター・ベンヤミン (1892-1940) ^{xiiii)} は複製美術に美学の面から夢中になった。ハンス・マグヌス・エンツェンスベルガー (1929-L) ^{xiv)} の「メディアの理論に向けた積み木箱」では、著者は、古き図像特権が消滅するのを見、またそこに、距離を克服するフィードバックとクリエイティヴな大衆をみとめる。

流行と様式とのすばやい交替は、日常の側からの藝術営為にもあてはまり、そうであるだけに、活力にあふれる若者文化が<古き>民藝にも立ちもどって民藝の造形形態やモチーフやテーマをつかみ出そうとするのは驚くにはあたらない。古くからの自然シンボル、すなわちハート、矢、雷、虹などをアーキタイプの表出として、それらへの新しい愛好が起きることをめぐっては解釈が試みられてきた (実際、シンボルやモチーフのレパートリーは氷河時代から現代まで同じという面もある)。しかしそのさい、逆の解読も可能、と言うよりその方がはるかに納得のゆく。言い換えれば時代様式の力点が古くから知られた伝承的なものに作用しても不思議ではない。めまぐるしく交替する様式形態にあてはまることは、当然ながら、生活形態や流行にも、また社会の方向をめぐる座標軸の交替にも大局的には妥当するであろう。新規な経験を取り扱おうとするのが常一般であるところでは、振り返りや回顧や古智の追及もまた魅惑的に映るのである。

民藝への新たな愛好にアーキタイプや根底的なものを予想する人は誤りをおかしてい



20. こちらは高次藝術:「聖誕」エトワード・キーンホルツ作 ソ聯の星を掲げたクリスマス飾り [訳注] キーンホルツ (Edward Kienholz 1927-94) ワシントン州フェアフィールド (Fairfield WA) に生まれアイダホ州ホープ (Hope ID) に没した前衛藝術家、コンセプチュアル・アーティスト



21. ポピュラー・アート「反大量消費のクリスマス」レニンゲンのクリッペ展から 1981/82年 [訳注] Renningen Lk.Böblingen (はバーデン＝ヴュルテムベルク州ペープリングン郡の人口1万7千人弱の都市)

る。活力ある表現と映像ゆたかな告知への志向は、永劫かわらぬものではあり得ない。映像のモチーフは同じであるかもしれないが、そこでの心理的なモチーフは異なっている。民藝は、美学やノスタルジーが共通の音調をもとめるところにのみ存するのではない。民藝は、今日ここで表現されるように、喪失経験の代償でもある。歴史的な湮滅だけでなく、政治的・社会的な位相においてもそうである。あるいはそれは、直接の生活の場で日々かみしめる欠落感ともかかわってしよう。ポピュラー・アートにも、試行はみとめられる。ここで挙げるのは、オード・マルカルト (1928-L)^{xlv)} のコンスタンツ・テーゼとして言いあらわすことができるものでもある。

一般的・社会的な経験喪失の美的な代償

ふたたび問おう。今日の民藝とは？ 反抗それとも夢？ むしろ、反抗にして夢。

今日の民藝とは？ その裏には多くのものが隠れている。VHS に記録された農民絵画、小人王国の庭の彫像、公共建築の正面の落書き、パンク運動のショック美学。これらの諸形態が看過できないものとなってきている。見逃せないのは、おそらくその機能も同じであろう。それを見つめ、そこに耳をすまし、それによって現代の民藝の諸相をよりよく認識し、その告げているものとそこにこもる衝迫を解すべき理由はますます多くなっている。実際、願わくば、それらをも今日の民藝研究の対象かつ目標とせんことを。それゆえ、プロジェクト・グループは、＜構成要件の決まり＞をもとめるのではなく、＜横溢するライフ充実＞のなかに分け入って映像と記号を探索した。そこで依拠したのは、アードルフ・シュパーマーが刺青研究にちなんで残したアドバイスであった⁴¹⁾。

＜死せる＞事物世界を生きた精神性の形成体として認識するとき、それを助けてくれるのは、自らの観察こそ不可欠ということである。

訳注

- i) (195) 雑誌『ブリギッテ』(Zeitschrift "Brigitte")：ドイツのポピュラーな女性誌で、前身誌は1880年代にまで遡るが、今日の誌名とスタイルとなったのは1952年からである。
- ii) (197) 鶏卵の棕櫚 (Eierpalmen)：シュヴァーベン地方では復活祭において、＜棕櫚＞の名称の下に多種多様な棒状の飾り物が作られるが、飾りの材料の一つとして中身を空にした鶏卵が工夫をこらしてもちいられる。
- iii) (178) ヘルベルト・シュヴェート (Herbert Schwedt 1934-2010)：シレジアのボイテン (Beuthen 現在はポーランド領) に生まれ、少年時代に西ドイツへ引き揚げた。ゲッティンゲン大学とテュービンゲン大学でゲルマニスティク・民俗学・歴史学を学び、テュービンゲン大学の民俗学研究所であるルートヴィヒ・ウーラント研究所の助手を経て、マインツ大学教授として民俗学科を主宰した。民藝の分野にも厚く、エルケ夫人との共著に『シュヴァーベンの民藝』(Schwäbische Volkskunst. 1981)がある。
- iv) (201) エルケ・シュヴェート (Elke Schwedt 1939-L)：シュテットイン (Stettin 現在はポーランド領) に生まれ、ハムブルク大学とテュービンゲンで美術史と考古学を学んだ。学位論文で民藝理論を取り上げ、また夫のヘルベルトとの共著が多い。
- v) (201) 文化産業 (Kulturindustrie)：ホルクハイマーとアドルノの共著『啓蒙の弁証法』(1947年刊)によって章名として取り入れられた術語。本来、個人の独創であるべき文化が企業によってビジネスとして操作されていることを批判する意味でもちいられる。その意味をこめた術語としては二人の哲学者の造語であるが、この表現そのものは19世紀末の民藝をめぐる議論にすでに現れていた。
- vi) (203) アードルフ・シュパーマー (Adolf Spamer 1883-1953)：マインツに生まれ、ドレスデンで没した

41) Adolf SPAMER, *Die Tötowierung in den deutschen Hafenstädten. Ein Versuch zur Erfassung ihrer Formen und ihres Bildguts*. In: *Niederdeutsche Zeitschrift für Volkskunde*, 11 (1933), S.1-55 und S.129-182, s.S.9.

- 民俗学者。1936年にベルリン大学の初代の民俗学の教授となり、第二次世界大戦後は東ドイツの民俗学の定礎者となった。ドイツ民俗学のなかでの民藝 (Volkskunst) 研究ではシュパーマーが1928年に発表した論文が今日に至るまで基礎になっている。
- vii) (204) 広告塔 (Litfaßsäule): 街頭に立つ円筒形の広告柱。発案者のベルリンの印刷業者リートファス (Ernst Litfaß -1816-74) に因む。
- viii) (204) ギュンター・アンデルス (Günther Anders 1902-92): プレスラウ (Breslau 現 POL) に生まれウィーンに没した哲学者・詩人。カッシーラー、フッサール、ハイデッガーに学び、フライブルク大学でフッサールの下で現象学の研究で学位を得た。1925年に女性哲学者ハンナ・アーレント (Hannah Arendt 1906-75) と結婚したが、ややあって離婚した。ナチス政権の成立と共にパリへ亡命し、次いでアメリカへ移住した。戦後ヨーロッパへ帰り、1950年にオーストリア女性と再婚してウィーンに住んだ。ヒロシマとナガサキの原爆投下には早くから強い関心を持ち反核運動のオピニオン・リーダーであった。
- ix) (204) アリーヌ・リペール (Aline Ripert): フランスの社会学者・文化人類学者。
- x) (204) 聖体大祝日 (Fronleichnam): キリストの屍体と麦との同致の神秘を顕彰する祭礼で、ベルギーのリージュ司教区で1246年に祝われた後、1264年に教皇ウルバヌス四世によって西欧キリスト教会の全体の祭礼とされた。日取りは聖三位一体の主日の次の木曜、したがって復活の主日から数えて60日目になる。農事暦で小麦の刈り取りの開始日とされてきた。
- xi) (204) 収穫感謝祭 (Erntedankfest): 主に麦類の収穫を祝う秋季の祭りは早く三世紀から種々の日取りでおこなわれてきた。ドイツではナチス・ドイツがこれを大農民祭と重ねあわせて、1933年に十月の最初の日曜に挙行し、翌1934年にはミヒアエルの例祭日 (九月二七日) の後の最初の日曜とさだめた。今日では九月半ばから十月初めまでの期間に各地でそれぞれのモチーフによって日取りが選ばれ、収穫物を載せた車のパレードやダンスと吹奏楽の行列が行われる。
- xii) (206) シュレーバー・ガーデン (Schrebergarten): 十九世紀半ばから盛んになった都市民による郊外の賃貸小園藝地における野菜や花卉の自家栽培で、趣味・教育・自然療法などさまざまな目的と結びついている。この名称はライプツィヒの医師シュレーバー (Moritz Schreber 1808-61) に因むが、これは彼の同僚で同じくライプツィヒで生まれ没したハウシルト (Ernst Innozenz Hauschild 1808-68) が故人をしのんでその墓所において始めた運動が小農園運動の代名詞のようになったことによる。
- xiii) (207) ピエール・ブルデュー (Pierre Bourdieu 1930-2002): フランスの社会学者。文学理論・社会分析・民族学など幅広い論客で、社会科学高等研究院 (ÉHÉSS) 教授、1981年からコレージュ・ド・フランスの教授であった。ハビトゥス (Habitus 習癖) をはじめ幾つかの独自の概念を提唱して影響力があり、特に現代社会における階層区分の再生産のメカニズムの解明で知られる。
- xiv) (207) ヴァルター・ヘーヴァーニツク (Walter Hävernick 1905-83): ハムブルクに生まれ没した民俗学者・中世研究家。フランクフルト大学で歴史学を学び、またハムブルク歴史博物館を主宰するオットー・ラウファーに学んだ。ゴータにおいて中世の文物を研究した後、1946年にハムブルクへ戻り、翌47年にラウファーの後任として博物館長となり、中世史と民俗学を幅広く目配りして、いわゆるハムブルク学派の形成にいたった。
- xv) (207) アーデルハルト・ツイッペリウス (Adelhart Zippelius 1916-2014): カールスルーエに生まれた民俗学者。永くコメルンのヴェストファーレン野外民俗博物館 (LVR-Freilichtmuseum Kommern) を運営し、初代の館長 (1958-81) でもあった。
- xvi) (207) テーオドル・コールマン (Theodor Kohlmann 1932-2011): オルデンブルク (Oldenburg NS) に生まれゾースト (Soest NW) に没した民俗学者。ゲッティンゲン大学とテュービンゲン大学で古典文献学・考古学・民俗学を学び、ニーダーザクセンの鋳造物職人の研究によってテュービンゲンで学位を得た。1962年からクロッペンブルクの野外博物館に勤務し、1969年からベルリンのドイツ民俗学博物館に勤務し、後に館長として運営した。
- xvii) (208) ペーター・リュームコルフ (Peter Rühmkorf 1929-2008): ドルトムント (Dortmund NW) に生まれローゼブルク (Roseburg SH) に没した抒情詩人・エッセイスト。ハムブルク大学で美術史・ゲルマニティク・心理学を学び、出版界で活動し、一時期ローヴォルト社で編集者であった。1960年代から詩集を刊行し、文学では「グルッペ47」のメンバーであった。

- xviii) (208) レンツ・クリス＝レッテンベック (Lenz Kriss-Rettenbeck 1923-2005) : バイエレン州ベルヒテスガーデンに生まれ没した民俗学者。ミュンヘン大学に学び、ミュンヘンのバイエルン国立博物館の館員として民俗学部門を主宰した。ルードルフ・クリスの養子となって二重姓となった。特に奉納絵 (絵馬) をはじめとする宗教民俗を専門とした。
- xix) (208) マルティーン・シャルフェ (Martin Scharfe 1936-L) : バーデン＝ヴュルテムベルク州バイプリングェンに生まれ、テュービンゲン大学で民俗学を学んで、マールブルク大学の民俗学の主任教授であった。1974年にドイツ民俗学会の機関誌に「民藝のメタモルフォーゼ」を発表して民藝を十六世紀から十九世紀に至る封建期の表現形態として限定し、また大衆文化時代におけるその後進として〈キッチン〉を挙げる見解を提示した。
- xx) (209) 封建社会期 (Feudalära) : 封建制は狭義では中世の支配制度であるが、広くは身分制を基本としていた近代前期をも指す。ドイツの場合は、十九世紀半ばの農民 (農奴) 解放がその終末の節目とされる。封建遺制期と訳してもよいだろう。
- xxi) (209) <機能等価主義> (Funktionsäquivalentismus 機能等価論) : 異なった文物・事象が、それが関係する文化や社会においては機能的に等しい場合があることに重点を置く理解の方法。文化人類学の特にプロニスワフ・マリノフスキーにその最もすぐれた考察がみとめられるとされる。民俗学でもその視点を取り入れられ、特にスイスのリヒャルト・ヴァイスの研究が包括的である。そこでは伝統的な共同体における民謡と大衆社会の流行歌、また民俗衣装とファッションが社会の変化を組み込んだ上で機能的に等価であるとの位置づけがなされている。
- xxii) (209) オットー・ラウファー (Otto Lauffer 1874-1949) : ゲッティンゲン市域 (Göttingen-Weende NI) に生まれハムブルクに没した民俗学者。ハムブルク市歴史博物館を拠点にニーダーザクセン州とハムブルクの民俗事象を高度な学術性をもって研究した。ドイツ民俗学がナチスに傾くなかで、学術的にも思想的に自己の立場を通したことで高く評価されている。
- xxiii) (209) 1848年革命のヒーロー、ヘッカーとシュトルーヴェ (Hecker und Struve) : ヘッカー (Friedrich Karl Franz Hecker 1811-81) はバーデン大公国のエヒターズハイム (Echtersheim 今日の Engelbachtal) に生まれ、亡命先のアメリカのイリノイ州で没した革命家。ハイデルベルクとミュンヘンの大学で法学を学んで弁護士となり、マンハイムで活動していた頃、同じく弁護士であったシュトルーヴェと知り合った。シュトルーヴェ (Gustav Karl Johann Christian von Struve 1805-70) はミュンヘンの世襲貴族の家に生まれウィーンに没した同じくバーデンの三月革命のラディカルな指導者。マンハイムで法学の書物を出版し、また弁護士として活動した。両者はそれぞれ早くから抜本的な社会改革への志向をもっており、1848年の三月革命に志を遂げるチャンスを見たが、革命運動の主流にはなれず、共和国樹立めざす行進を呼びかけるなど独自行動をとったが、フライブルクに近いカンデルン (あるいはシャイデック) の戦闘 (Gefecht auf der Sdcheideck / bei Kandern) において武力衝突となり、ドイツ連邦の軍隊によって鎮圧された。両者はそれぞれ亡命し、また最後まで志を棄てなかった。
- xxiv) (209) バルンヴァルト・デネケ (Bernward Deneke 1928-L) : バイエレンの出身、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。多数の著作と編著があるが、民藝を専門としてドイツ有数の博物館の運営者となったのはドイツ語圏での "Volkskunst" の位置をうかがわせる。アーロイス・リーグルの民藝論の背景を探った「民藝と藝術産業」の拙訳 (『言語と文化』第30号) を参照。
- xxv) (209) ヴォルフガング・ブリュックナー (Wolfgang Brückner 1930-L) : フルダ (Fulda HE) に生まれた民俗学者。フランクフルト大学でゲルマニスティク・美術史・歴史学を学び、特にフランクフルト大学でドイツの代表的な女性民俗学者マティルデ・ハインに就いた。フランクフルトで民俗学の教授となり、その頃、学界の改革運動の一翼をになってディシプリンをめぐる「ファルケンシュタイン・ディスカッション」の呼びかけ人となった。その後、ヴュルブルク大学の民俗学を主宰し、またカトリック教会系の民俗学の確立に尽力した。それと並行するように、ドイツ民俗学の改革運動の主流とは見解を異にすることが多くなり、激しい論争を起した。独特の絵解きを学問的に確立し、民藝研究でも一方の代表者である。
- xxvi) (210) ミヒアエル・シュテュルマー (Michael Stürmer 1938-L) : カッセル (HE) に生まれ、LSE (ロンドン)、ベルリン自由大学、マールブルク大学で歴史学と哲学を学んだ。1973年にエアランゲン＝ニュル

- ンベルク大学の近・現代史の教授となり2003年に定年退官となった。1980年代にはコール首相の助言者でもあった。また歴史家論争では、アイデンティティと歴史の相関をめぐってユルゲン・ハーバーマスやマルティーン・ブロサトとは対立する立場の代表者であった。『デイ・ヴェルト』紙の論説委員などメディア活動も活発で、また夫人はヘブライ大学（ベルリン）のイスラエル政府の監督官である。
- xxvii) (211) ディーター・クラマー (Dieter Kramer 1940-L) : マインツ大学で学び、1977年から90年までフランクフルト市の余暇行政・研究所で活動し、その間1987年にウィーン大学で教授資格を得た。またフランクフルトの民族文化博物館（現在の世界文化博物館 Museum der Weltkulturen in Frankfurt a.M.）の主任研究員、ウィーン大学員外教授。
- xxviii) (211) ラインハルト・ペーシュ (Reinhard Peesch 1909-87) : 東ドイツの民俗研究者。特に初期のリューゲン島の漁労の研究 (*Die Fischerkommünen auf Rügen und Hiddensee*.1961) で知られ、また後年は民藝を専門とした。
- xxix) (212) ウーテ・モーアマン (Ute Mohrmann 生1938) : 東ドイツの代表的な民俗研究者。ベルリン（フムボルト）大学における民俗学と美術史学の研究で教授資格を得て、1980年にベルリン大学教授、1986年から93年までベルリン大学の民俗学科・研究所を主宰し、東独時代の教員の再配置のなかでキール大学に転じた。
- xxx) (213) エコ・ニッチ (Öko-Nischen) : 生態的地位（位置）、すなわち生物それぞれが生存のために撰びとっている特定の環境要因を特に空間的に差す術語。
- xxxi) (213) ファイト＝ピレリ・タイヤ (Veith-Pirelli-Reifen) : イタリアのミラノの本社を置くピレリ社の乗用車用タイヤで、日本ではピレリと呼ばれている。自動車のゴム・タイヤはヘッセン州マインツに生まれたドイツ人フリードリヒ・ファイト (Friedrich Veith 1860-1908) の発明に遡り、ジョヴァンニ・バッティスタ・ピレリ (Giovanni Battista Pirelli 1848-1832) が1872年に起業したゴム製品の会社によって製造されたために、ドイツではこの名称で呼ばれることが多い。
- xxxii) (214) シュプレー・アテネ (Spree-Athen) : (ベルリンがその中州から始まり、今もこの都市を貫流する) シュプレー川の畔のアテネの意味。1706年にエルトマン・ヴィルカー (Erdmann Wircker) が当時のプロイセン国王フリードリヒ一世 (Friedrich I von Preußen 1657-1713 / 1701より在位) の事業を、特にベルリンの藝術アカデミーの設立など、学術・藝術の振興策のゆえに讃えた頌詩のなかでもちいた表現。しかし、いつしか、田舎の国の物まねの意味でベルリンをからかうニックネームとなっていった。ここでは、ベルリンの壁にスプレーで描かれたミッキーマウス (Spray-Micky) との語呂合わせによるギャグである。
- xxxiii) (214) テレビのシリーズ番組「ダラス」(Dallas) のユーイング家ランチ邸 (die Ewing-Ranch) : 「ダラス」はアメリカのテレビ・ドラマで、1978年から91年まで13シーズン357話がCBCで放映された。ランチはダラスの北約40kmの地名 (Northfork Ranch) で、そこに大富豪ユーイング家に由来する諸事件を演出するセットが組まれた。
- xxxiv) (214) <道化衣装画> (Häs-Malerei) : 普通は „Narrenhäs“ という言い方がされ、南西ドイツのシュヴァーベン地方のファスナハト行事における阿呆 (道化・半端者) の (木彫り仮面をも併せた一式の) 装束を指す。なお „Häs“ (複数は Häser) は必ずしもこの放恣な伝統行事の奇抜な装束だけを指すのではなく、日曜の晴着 (Sonntagshäs) という言い方もある。今日では衣装・装束 (Gewand) を指すシュヴァーベン方言で主に異形装束の意であるが、語源は中高ドイツ語の „haeze“、また古高ドイツ語の „hâz“ でいずれも <衣装> (Kleidung) を指していた。ともあれ、祭りの道化 (阿呆) を描くジャンルが „Häs-Malerei“、またその画家が „Häsmaler“ である。ここの文意は、現代のマスメディアが伝統的な狂騒行事にまで手を出したことによって、却って伝統を守る姿勢を誘発したことを言う。
- xxxiv) (215) クロード・レヴィ＝ストロース (Claude Levi-Strauss 1908-2009) : ベルギーのブリュッセルに生まれたフランスの文化人類学者。1959年からコレージュ・ド・フランスの教授であった。未開社会や自然民族が文明社会の人間とは根本的に異なる思考をおこなうとする十九世紀以来の見方を否定し、それぞれの社会が合理的な社会組織を持つこと、また根源まで遡ると普遍的な方程式として把握することも可能であるとして、『親族の基本構造』(1949年) でそれを実証した。また文明社会においても人間の普遍的なく野生の思考>が現れることをも論説した。構造主義人類学の定礎者・大成者として今日も影響力が大きい。

- xxxvi) (216) ヴォルフ＝ディーター・ケーネンカムプ (Wolf-Dieter Könenkamp 1946-L) : ブラウンシュヴァイク出身の民俗研究者、近代村落史を専門とし、ホルシュタインのデイトマルシュ地域博物館 (Ditmarscher Landesmuseum) 館長。
- xxxvii) (217) フェルナン・ブローデル (Fernand Braudel 1902-85) : ロレーヌ地方ムーズ県の小村リュメヴァール・アン・オルノワ出身のフランスの歴史家。第二次世界大戦に従軍しマジノ線の攻防においてドイツ軍の捕虜となり、約5年間の虜囚の期間に学位論文となる大著「フェリーペ二世時代の地中海と地中海時代」を書き進め1949年に私費で刊行した。同年よりコレージュ・ド・フランスの教授となり、また専門誌『アナール』を編集・刊行した。歴史学の方法として、時間の三層構造による全体史の理解を説いた。クロード・レヴィ＝ストロースの構造主義の没時間的な理解を批判した。
- xxxviii) (219) カール＝ハイイツ・ボーラー (Karl-Heinz Bohrer 1932-L) : ケルン出身の文藝史家・出版人。
- xxxvix) (219) 『ディ・ブリュッケ』 (*Die Brücke*) : 二十世紀の前衛的な藝術運動であるドイツ表現主義のなかのドレスデンのグループとして1905年に結成され1913年に解散した。主要なメンバーには、キルヒナー (Ernst Ludwig Kirchner 1880-1938) や、一年で脱退したもののノルデ (Emil Nolde 1867-1956) がいた。
- xl) (220) マルセル・ドゥシャン (Marcel Duchamp 1887-1968) : フランスのブランヴィル＝クルヴォン (Blainville-Crevon) に生まれ、スイイ＝シュル＝セースに没した藝術家。絵画の制作は1912年頃までだったにもかかわらず、ダダイズムに決定的な影響をあたえ本稿にあるように「*Oberdada*」と呼ばれる。藝術活動の放棄は「クルベ以後」の藝術への懐疑があったらしく、後年は僅かにガラス作品を手がけた他、チェスの名手であった。没後、ひそかに作成していた絵画作品数点が話題となった。
- xli) (220) ヨーゼフ・ボイイ (Joseph Beuys 1921-86) : クレーフェルト (Krefeld NW) に生まれ、デュッセルドルフ (NW) に没したモダン・アーティスト (彫刻家)、教育家、社会活動家。
- xlii) (220) キース・ヘリング (Keith Haring 1958-90) : アメリカの画家。ペンシルヴァニア州レディング (Reading) に生まれ、ニューヨークに没した。シンプルで斬新な画風を示し、また初期の地下鉄アート (Subway drawing) でも知られる。
- xliii) (220) ヴァルター・ベンヤミン (Walter Benjamin 1892-1940) : ベルリンに生まれ、ドイツの思想家・文藝学者。ユダヤ人であったことから、ナチスから逃れる途中、ピレネー山脈に近接するスペインのポルトボウで服毒自殺を遂げた。
- xliv) (220) ハンス・マグヌス・エンツェンスベルガー (Hans Magnus Enzensberger 1929-L) : シュヴァーベン地方のカウフボイレ (Kaufbeuren BW) に生まれた詩人・評論家。戦後の新しい藝術家集団「グルッペ47」に属して活動をはじめた。ここで触れられる「メディアの理論に向けた積み木箱」 (*Baukasten zur Theorie der Medien*) はメディアに関するエンツェンスベルガーの社会学理論として知られ、本人が編集する『クルスブッフ』 (*Kursbuch*) 誌上に1970年に発表された。
- xlvi) (221) オード・マルカルト (Odo Marquard 1928-L) ……コンスタンツ・テーゼ (Konstanzer These) : マルカルトはヒンターポメルンのシュトルプ (Stolp MV) に生まれた哲学者。ギーゼン大学教授。ナチスの少年突撃兵として捕虜となり、戦後ヘッセン州で成長し、ミュンスター大学とフライブルク大学で哲学・ゲルマニスティク、またプロテスタント・カトリック両派の神学を学び、後、いわゆる先験哲学 (Transzendentalphilosophie) の代表者となった。コンスタンツ・テーゼとは、〈現実がフィクション化する時代に藝術とは何か〉との設問を發したコンスタンツ大学教授で文筆家のハンス・ローベルト・ヤウス (Hans Robert Jauss 1921-91) が率いる〈コンスタンツ学派〉 (Konstanzer Schule) に対してマルカルトがあたえた解答で、次のように表現された。〈モダンとしての現実がフィクションへと変質するなか、藝術は、藝術をフィクションにし現実と交代することを可能にしていたそのフィクション性を通じて掛け替えの無いものであることをやめてしまい、その意味での終焉を迎える。そうであれば、藝術は、掛け替えの無いものでありつづけるには、フィクションという定義を放棄する他ない。藝術は、フィクション性という属性をリアリティに譲り渡し、新たな定義への模索の途上に立つようになる。すなわちモダンの現実がフィクションに変質する途上にある条件下、藝術はフィクション的であることに逆らうことによって、終わりなきもの・掛け替えのないものとなる。アンティ・フィクションであり、またそれに能う限り近づこうする……これは藝術が無我へ向かう動きでもあり、公式的な (場合によってはフィクションによって導かれた) 視座を奪われるにまかせることであるが、それは、従来に見えてはなかったもの

を見ることによって、言い換えれば、要するにこうあるのだ [= 現実はこのなのだ]、と（現実を）是認することによってである。Odo Marquard, *Kunst als Antifiktion. Versuch über den Weg der Wirklichkeit ins Fiktive*. In: Dieter Henrich und Wolfgang Iser (Hg.), *Funktionen des Fiktiven*. München 1983, S.43.

〔訳者解説とヘルマン・バウジンガーによる巻頭言〕

本稿はドイツの民俗学者ゴットフリート・コルフの論考「今日の民藝？」の翻訳である。はじめに書誌データを挙げる。

Gottfried Korff, *Volkskunst heute?* In: *Volkskunst heute? Volgelscheuchen, Hobby-Künstler, Vorgarten-Kunst, Fronleichnamsteppiche, Krippen, Graffiti, Motorrad-Tanks, Autobemalungen, Tätowierungen, Punk-Ästhetik. Begleitband zu einer Ausstellung im Haspelturm des Tübinger Schlosses aus Anlaß der Landeskunstwochen 1986 vom 16. Mai – 29. Juni 1986.* Hrsg. von Gottfried Korff. Tübingen: Ludwig-Uhland-Institut für empirische Kulturwissenschaft der Universität Tübingen 1986, S. 7-25

これからも知られるように、本編は、テュービンゲン大学の民俗学科にあたる経験型文化研究科とその教員・研究者組織である「ルートヴィヒ・ウーラント研究所」の叢書の一冊で、現代の民藝をテーマにテュービンゲン大学の学生たちが行った調査研究の報告集のはじめにおかれた指針論文である。また巻頭には、ヘルマン・バウジンガーが挨拶文を寄せており、ここではそれも訳出した。

収録された報告はコルフを併せると8編である。具体的には、創作案^{かかし}山子、ホビーの手藝、聖体大祝日の花絨毯、クリスマスの飾り人形、オートバイの乗り手たちがタンクに付けるエンブレム、車体ペインティング、タトゥー、パンク・ロック族の美学といった諸項目をめぐる調査報告である。

ゴットフリート・コルフの論文の既訳について

コルフの論文では、訳者はすでに二篇を紹介してきた。一つは2001年にドイツ民俗学会の機関誌に掲載された特集「ヨーロッパのハロウィン」で、それを構成する十二篇を翻訳紹介したとき、企画者の指針論文として最初に配置した。

参照, 「ヨーロッパのハロウィン – アンケートのためのキー・ワード」愛知大学語学教育研究室『言語と文化』第16号(2007年1月), p.163-197. そのうち p.165-175. (原著) Gottfried Korff, *Halloween in Europa. Stichworte zu einer Umfrage.* In: *Zeitschrift für Volkskunde*, Jg.97 II (2001), S. 177-290.

もう一篇は1994年にスイス民俗学会の機関誌に発表されたユーロ・ディズニーの研究である。

参照, 「ユーロ・ディズニーを考える – 文化間の接触と対比をめぐる諸問題の検討」愛知大学一般教育研究室「一般教育論集」第38集(2007年9月), p.61-87. (原著) Gottfried Korff, *Euro Disney und Disney-Diskurs. Bemerkungen zum Problem transkultureller*

Kontakt- und Kontrasterfahrungen. In: Schweizerisches Archiv für Volkskunde, 90 (1994), S.207-232.

コルフの経歴や学問傾向については上記の二論考の翻訳に解説を付け、また写真も添えた。それゆえここでは詳細は省くが、1944年にデュッセルドルフに生れ、テュービンゲン大学教授としてヘルマン・バウジンガーの協力者としてドイツ民俗学の改革を推進してきた一人である。博物館学の専門家であるが、共同研究のまとめ役としても優れている。ヨーロッパ各国のハロウインの調査は各国の研究者に呼びかけた成果であるが、この民藝調査は大学生の実習である。それに臨んでいささかの手抜きもない指針の論文が執筆されたことに訳者は感銘を受けている。しかもそれは、民藝研究にとって里程碑と見てよだけのグレイドを示している。

ドイツ語圏の民藝研究に占める本稿の位置

訳者はこのところ、ドイツ語圏の民俗学のなかでの „Volkskunst“ に関する論議を把握することを課題の一つとしている。日本でいえば〈民藝〉論であり、また術語をそろえるのが検証と比較研究に挽益するであろうとも考えて、〈民藝〉と訳して術語を対応させている。それに関する私見は幾つかの論考で示した。と共に、議論を喚起できればとの意図から基本文献の共有をも併せて進めている。と言うのは、ドイツ語圏では民俗学が学術組織をもつようになった最初期から民藝 (Volkskunst) が重要な分野として有機的な位置を占めてきたのに対して、日本では民間の工藝をめぐっては他に専門分野が形成されていること自体はともかく、民俗学の分野では民藝と重なりあう種類の事象には関心が希薄だからである。つまり広い意味でのアートの要素は日本民俗学ではほとんど意識されてこなかった。もとよりそれは皆無ではすまされない要素であり、さまざまなかたちで折りこまれているが、正面からは問われることはなかった。それで問題がないかどうかも含めて、ドイツ語圏の民俗学の展開が参考になることを望んでいる。とは言え、大部の著作となると一冊でも紹介には時間を要する。需要が高まればそれも満たされる日が来るであろうが、当面はゼロから出発しなければならない。もちろんゼロという言い方には留保を要する。現実には、美術史の分野では重なりあう基本文献が翻訳されていないわけではないが、それらが民俗研究にとっても有意であることを理解するには、民俗学から見た問題圏の構図が呈示されなければならない。それが欠けているのである。その空白の消去を効率的に進めるために、事情をつかむことにつながる論考類を撰んだ紹介しているわけである。これまでのものを具体的に挙げると、民藝をめぐる議論の先頭に位置する美術史家アーロイス・リーグル『民藝・家内作業・問屋制家内工業』(原著 1894年 『文明21』第32号) から始め、次いでアードルフ・シュパーマー「民藝と民俗学」

(原著 1928 年『言語と文化』第 32 号)、バルンヴァルト・デネケ「民藝と藝術産業」(原著 1964 年『言語と文化』第 30 号)、マルティーン・シャルフェ「民藝のメタモルフォーゼ」(原著 1974 年『言語と文化』第 31 号)、同じくシャルフェ「民俗学の読んだヴィネット(縁飾り) - 装飾図案の隠れた意味」(原著 2005 年『言語と文化』第 29 号)と手がけてきた。そして本稿が六つ目になる。この他にも里程標となる論文類の訳出を計画している。またそのうちの幾つかは具体的な対象に則したものを選んで理解に便宜を図ろうとも考えている。

ところで本稿の特徴は、リーグルとシュパーマーが民藝論のいわば入口になるとすれば、出口にあたるだろう。それゆえ議論の展開をおさえながら進むという順序からはやや性急かも知れないが、飛び石伝いで、民藝の現在ないしは今後をこの段階で取り上げてみたのである。また先に訳したマルティーン・シャルフェの「民藝のメタモルフォーゼ」も書かれた時期はともかく、やはり出口に位置づけてもよいところがある。

こういう言い方をするのは、日本語の民藝にせよドイツ語の „Volkskunst“ にせよ、それらの語が喚起する伴うイメージからは、過去の生活のなかでは少なからず意味と機能をもっていた文物がそれにあたるであろう。しかしそれは視点を変えると、現在ではもはや有機的な位置を占めなくなっている文物ということになる。つまり、民藝とは過去の生活を彩っていた物品であり、今日ではアンティークとしての性格が濃厚である。しかしあらためて考えてみると、後に民藝と呼ばれるようになった物品類も昔はアンティークではなく、その時点における当代の何かを表出していたはずである。とすれば、現在その位置にあり、また類似の意味や機能をもつものは何であろうか、という問いが立っても不思議ではない。もちろん、民藝は、過去のある時期にのみあてはまる概念という見方もできないわけではない。本稿でやや批判的な視点から扱われているシャルフェもその一人で、民藝 (Volkskunst) は十六世紀から十九世紀の期間のある種の文物と限定している。しかしそうではあっても、その時期に今日<民藝>の語で呼ばれる種類のものによって担われていた心理や感覚を今日あらわすのは何であろうかという設問はやはり成り立つだろう。もとより、時代状況が大きく変わっているのであるから、心理も感覚も同じではない。が、何らかの変形をきたしているにせよ、さらに掘り下げれば共通の土台が見えてくるかも知れない。それは一体なにであろうか、と問うたのがコルフの本稿である。そしてコルフは、それを<ブリコラージュ> (bricolage) にもとめた。クロード・レヴィ=ストロースが<野生の思考>に数えた文化概念である。その議論の具体的な進め方は本稿で確かめることができるため、なぞることはしないが、一点だけ補足しておかなければならない。

学史的に重要なのは、早くアードルフ・シュパーマーの指針的な論文のなかにその側面からの考察が入っていることで、レヴィ=ストロースへのコルフの注目も、補強材料を現代の論議のなかにもとめたという性格がある。それは民藝の基本を<手すさび>と

見てよいのではないか、とのシュパーマーの見解で、そのさいシュパーマーはゲーテの用語（したがってゲーテ時代の意味）としての „künsteln“ 及びその過去分詞の形容詞的用法 „gekünstelt“ に原義をもとめようとした。ただしシュパーマーの民藝理解の根幹をそこに見てよいかどうかという問題は残る。たしかにシュパーマーはそれを説いており、また原理論となると、＜プリミティヴな＞営為にある程度重点がおかれることになるが、シュパーマーの研究の重点は、民間の藝術営為は、個的で高度な藝術が民間で崩れを起こして受容されると見るところに存するのである。エルケ・シュヴェートがホビータ的な営為に今日の民藝をもとめたこと、また近似した見解をしめしたヴァルター・ヘーヴァーニックに注目したこと、これはシュパーマーの研究の周縁部に敢えて強いライトを当てたことになる。たしかにそれもアードルフ・シュパーマーの一つの読み方であり、問題解決のヒントを自己の属する分野の学史である民俗学史にもとめたということではあったろう。以上は解説としては部分的であるが、気がかりな点にふれたのである。

また本稿には訳注をほどこしたが、一般に知られている人名や項目は簡単にすませ、本邦では馴染みの薄いと思われたものを厚くした。そのさい人名には本文に生没年などを判明するもの限りで補った。訳注と重複になるが、本文を追うときにも言及される人物の時代やジェネレーションが分かることは理解に便宜だからである。

なお本稿の日本語への訳出と掲載にあたっては旧知のゴットフリート・コルフ教授とチュービンゲン大学ルートヴィヒ・ウーラント研究所の好意を得たことを付記する。

Dec. 2014 S.K.

[資料]

報告書「今日の民藝？」へのヘルマン・バウジンガーの巻頭言

民藝 (Volkskunst) — この術語は一般的には囲い込みの役割を果たしている。すなわち、民藝は、工業化前・農民的社会の証左であり、それゆえ今日とは程遠い。実際そう見ることはできようし、魂をうばわれた大衆文化を嘆く合唱を共にし、現今の想像力の欠如への嗟嘆に唱和することもできるだろう。しかし報告書で観察と調査結果を披露してくれたワーキング・グループが選んだのは、それとは違ったパースペクティブである。彼らにとって、民藝は創造的な表現可能性の多彩なアンサンブルにほかならない。その可能性は今日もなお人間から失われてはいず、むしろコンクリートでどれほど固めても突き破って伸びてくる。区画された日常に生じた増殖であり、死滅を宣告する社会的儀礼への反抗である。

となると、盲目的になって理想的な見方に話題をしぼるわけにはゆかない。呈示され

るのは基本元素の直接の噴出だけではない。余暇文化が適度に調整された形態をも併せている。しかしそれらもまた、藝術とは、決してプロが手がける高度な演出にとどまらないことを明らかに示している。－それが、州の藝術週間の企画のなかで、この民藝の発表に特別のアクセントをあたえている。

＜啓蒙を受けたという人々も、藝術となると無能になるばかりです。藝術であるところのものは、彼らから遠ざかるばかりです。彼らには、テキストよりも注釈の方が大事なのです。連中は、脚よりも松葉杖の方に価値をおいています＞。これは、フロベールが1869年の新年にジョルジュ・サンドに送ったグリーティング・レターの一節である。民藝は、まっとうな藝術にくらべて＜注釈＞が寄せられることがはるかに少ないが、それだけに、より直接的な理解へと道を延ばしている。

ワーキング・グループは、人々の生きているまっただ中へ入って行った。そこでどんな声ができるのか経験的にたしかめるのは決して容易なことではない。フレッシュな物の見方と、物ごとの相関への理解力と、背景への洞察がもとめられる。そして、ほとんど未知の領域を手探りで進むワーキング・グループの学生たちに、ゴットフリート・コルフは情熱と機転で明かりをともしてくれた。この作業が得た支援に対しても感謝したい。そしてテュービンゲン大学ルートヴィヒ・ウーラント研究所がこの調査研究のチャンスを提供し、チャンスが実際に活用されたのを喜んでいる。

テュービンゲンにて 1986年4月

ヘルマン・バウジンガー