

エルケ・シュヴェート

民藝と工藝物産（クラフト）*

—民藝研究の新たな方向のための考察
(2)

河 野 眞 (訳・解説)

II. 定義をめぐる諸問題

II. 1. 民藝という〈特区〉

民藝 (Volkskunst) を引用符で括り書きするのは、民藝研究における一種ならわしの観がある。この術語は胡散臭いものとなってきた、と1933年に記したのは*ユーリウス・シュヴィーテリングだった。そして〈いわゆる民藝〉とか〈括弧付きで《民藝》〉といった言い方をした¹²⁸。そうした言葉使いの用心には、他に何人もが賛意を寄せた¹²⁹。〈多義的〉と感じられた〈集合概念〉¹³⁰に向き合ったときの不安定を示すのは、特に1920年代から30年代初めの取り組みであろう。それは、1928年の第1回「民藝研究大会」¹³¹において激しい議論として表面化した¹³²。

1945年以後の刊行物でも不安定なものが残っている。〈民藝 (Volkskunst) をどう理解すべきか、これは広く問われる価値がある〉と*ロタル・プレッツェルが書いたのは1968年で

* 今号よりタイトルを変更する。

128 Julius SCHWIETERING, *Vom zeichenhaften Sinn der Volkskunst* (1933), S.56f.

129 その際、すこぶる視覚的な比喩が用いられることが少なくなかった。例えばアルノルト・プフィスターは次のような言い方をしている。〈民俗存在 (Volkswesen) やフォルクの活動 (Volkswerk) を把握し理解しようとしても、それは、汲み尽くし難い大洋の岸辺に立っているようなものであることは、識者なら誰も知るところである〉。参照, Arnold PFISTER, *Bemerkungen zu den Grundlagen der Volkskunst* (1946), S.391.

130 Konrad HAHM, *Deutsche Volkskunst* (1932), S:15.

131 プラハで開催されたこの「民藝研究大会」(Volkskunst-Kongreß) 大会の記録は1931年に2巻から成る „Art Populaire“ として刊行された。

132 これについては例えば次を参照, Konrad HAHM, *Grundzüge der deutschen Volkskunst* (1934), S.402. Lothar PRETZELL, *Volkskunst* (1968), S.12.

あった¹³³。そのとき彼は、多くの人々の広い理解を考えていたのである。それ以上に興味深いのは、専門家のあいだで行なわれた類似のアンケートであろう。たしかに、近年の研究では、この概念（Volkskunst）の使われ方が多様であることが強調されてはいる¹³⁴。しかし、共通の議論や概念規定に達する気配はついで見られない。やや誇張して言えば、それらに共通の目印は、この概念に向き合うときの居心地の悪さということになる。それは、近年の著作類の序文などに端的に表れている。すなわち、民藝の奥にあるものとしてくわいば非常な複合物 >¹³⁵が言及されたり、この概念の乱射光¹³⁶、境界の曖昧、多義性¹³⁷、あるいは多層性¹³⁸にふれられたりする。また概念規定や <文法> 欠落¹³⁹も意識され、そこから幾つかの考え方が導き出された。第二次世界大戦後に表れた視点としては、少なくとも3種類を挙げることができる。

先ず*トルステン・ゲーブハルトによれば、<20年代や30年代とは違い、民藝研究は、民藝という多義的な概念を一つの分母に括ることを放棄した>¹⁴⁰。同じく*フリードリヒ・ジーバーも1955年に同様の放棄を表明していたが¹⁴¹、さりとて1965年のマールブルクでの民俗学大会での民藝研究ワーキンググループの座長の明言をもって、代表的な見方とみなすこともできない。例えば、ロタール・プレッツェルの発言は、まったく異なっている。彼は、1968年に民藝の定義を取り上げて、それが<事実と完全に適合している>のお墨付きをあたえた¹⁴²。それは一般的にも受け入れられているが、また*パウル・ネドによっても同様の試みがなされた。ネドは、民藝を<階級社会において労働にたずさわる民衆集団がおこなう藝術的営為>と定義した¹⁴³。

133 Lothar PRETZELL, *Volkskunst* (1968), S.12.

134 例えば次の諸書を参照, Roebert WILDHABER, *Zur Begriffsbestimmung der Volkskunst* (1968), S.473.; Ernst Schlee, *Schleswig-Holsteinische Volkskunst* (1964), S.7.; Paul NEDO, „*Volkskunst – Gersten und heute*“. *Eine begriffliche Bestimmung* (1957), S.83.

135 Josef Maria RIRZ, *Datierte Volkskunst* (1959), S.162.

136 Robert WILDHABER, *Volkskunst in Europa* (1967), Geleitwort, S.6.

137 Leopold SCHMIDT, *Volkskunst in Österreich* (1966), S.9.

138 Torsten GEBHARD, *Volkskunsthorschung* (1967), S.158.

139 同上。

140 同上。

141 フリードリヒ・ジーバーは次のように言う。<質の異なった造形、根が何処にあるのかを尋ねても、非常に古いものと最新のものがあり、社会的にも時代的にも多様で、男女の性差もからんでいる。これを<民衆工芸>という概念で括ってしまうのは、定義らしい定義を不可能ならしめざるを得ない。> . 参照, Friedrich SIEBER, *Begriff und Wesen der Volkskunst in der Volkskunsthorschung* (1955), S.31.

142 Lothar PRETZELL, *Volkskunst*, (1968), S.14. <民衆工芸 (Volkskunst) とは、社会的な下層の技能者によって作られたものである。この定義は、事実と完全に照応する。>

143 Paul NEDO, „*Volkskunst – Gestern und heute*“. *Eine begriffliche Bestimmung* (1957), S.83.

こうした定義の試みはどれもまことに空疎であろう。もっとも、ヘルベルト・シュヴェート¹⁴⁴や*ヴァルター・ヘーヴァーニック¹⁴⁵やアルノルト・ハウザー¹⁴⁶などは一括りにしてしまふわけにはゆかず、後に改めて取り上げたい。それはそれとして、第三の観点として挙げべきは、定義可能性に否定的な姿勢で、中間的な態度であり、ある種の諦めが特徴でもある。たとえば、*レーオポルト・シュミットは、1966年に、定義づけをなし得るのに代わって〈応急の図式〉をという言い方で¹⁴⁷、一般に民藝と呼ばれているものをほぼ網羅的に取り上げた。そうした一時的な概念規定は、*ローベルト・ヴィルトハーバーも同じで、それが概念として〈どれほど多くの事例に適用できるか〉に力点を置いた¹⁴⁸。それらの発言の奥にひそむのは、*エルンスト・シュレーが1964年に菌に衣を着せずに述べた次のような考え方であろう¹⁴⁹。

定義をめぐる理論問題に煩わされずに自分が事物にこめる愛情を实践した人が、そこで何が意味されていたのかを知ったのである。

従って、民藝の語を括弧付きにすることに意味をもたせたのも、学問的なごまかしという面があろう。それゆえまた、この語の問題性を意識したレーオポルト・シュミットが次のように述べたのは、適切でもあり、仮面を剥ぐ営為でもあった¹⁵⁰。

私たちは、ミヒャエル・ハーバーラントが70年以上前に収集を着手し、それ以来オーストリア民俗博物館や彼の多くの小規模な後継者たちが国中で手懸けてきたもの全てを指すのに〈民藝〉という言い方をするのである。

そこでの〈応急の図式〉は、定義の代替物でもある。ここで簡単になぞった諦め気味のグループに当てはまるだけでなく、またドイツのみならず、外国でも多くの研究者が、そうし

144 Herbert SCHWEDT, *Zur Geschichte des Problems «Volkskunst»* (1969).

145 Walter HAVERNICK, *«Volkskunst» und «temporäre Gruppenkunst». Ein Diskussionsbeitrag zur volkskundlichen Nomenklatur* (1965).

146 Arnold HAUSER, *Philosophie der Kunstgeschichte* (1958), S.307-404 (Kunstgeschichte nach Bildungsgeschichten: Volkskunst und volkstümliche Kunst)

147 Leopold SCHMIDT, *Volkskunst in Österreich* (1966), S.9.

148 Robert WILDHABER, *Volkskunst in Europa* (1967), Geleitwort, S.6.

149 Ernst SCHLEE, *Schleswig-Holsteinische Volkskunst* (1964), S.7.

150 Leopold SCHMIDT, *Volkskunst in Österreich* (1966), S.9.

た状態で作業を行なっている¹⁵¹。以下の短い考察では、〈ミイラとなった〉民藝¹⁵²とその〈特区〉¹⁵³の研究がどのように進められてきたか、その特徴の把握につとめた¹⁵⁴。

ギスリント・リッツが1956年に提起した一連の課題設定には、様式 (Stil)、内容、機能のカテゴリーと並んで、それらの文物の製作者と受容者に関する設問も含んでいた¹⁵⁵。特に生産者については、*ミヒアエル・ハーバーラントの〈民藝的な生産者〉(volkskünstlerischer Produzent)¹⁵⁶の概念や、ローベルト・ヴィルトハーバーの〈民藝家〉(Volkskünstler)¹⁵⁷には集中的に研究が向けられてきた。彼らにあってはアーロイス・リーグルからの刺激が¹⁵⁸、以来今日にいたるまで中心的な意味を占めている。それには特に、この部門における見解の相反がある程度回避できたことが与っていた。その際、創造の過程ではなく、作り手の社会・経済的位置を特定することに努力が傾けられた。

アーロイス・リーグルは、1894年に、民藝を、自己の用途のための自己製作と定義した¹⁵⁹。フリードリヒ・ジーバーは、リーグルをこう評した。

(リーグルは) 経済学者*カール・ビュッヒャーが指定した経済活動形態の段階説(自家作業－賃仕事－職人仕事－家内工業－工場業)に依拠し、本物の民藝(狭義)を自家作業という経済活動形態に限定した¹⁶⁰。

やがて概念の拡大が起きた。ミヒアエル・ハーバーラントは、家内労働のなかでの第一義的な民藝の他に、二次的すなわち家内工業の製作品で地域的かつ藝術性をそなえた狭域的な余剰産品、

151 これを証かすものとして次の文献を挙げる。参照, Hans Jürgen HANSEN (Hg.), *Europas Volkskunst und die europäisch beeinflusste Volkskunst Amerikas* (1967),

152 Jürgen TELLER, *Karl Marx und Friedrich Engels zu Fragen des künstlerischen Volksschaffen* (1967). S.107.

153 Ernst SCHLEE, *Gerät und Figur. In: Volkskunst aus Deutschland, Österreich und der Schweiz. Ausstellung in der Kunsthalle Köln*, Köln 1968, S.28-30, bes.S.29. エルンスト・シュレーはこの術語を用いてはいるが、そうした特区 (Reservat) の人工性を強調していない。

154 民藝研究 (Volkskunstforschung) の歴史とその問題性をめぐる概観として優れた研究には次の諸論を挙げたい。参照, Friedrich SIEBER, *Begriff und Wesen der Volkskunst in der Volkskunstforschung* (1955),; Herbert SCHWEDT, *Zur Geschichte des Problems „Volkskunst“* (1969).

155 Gisli RIRZ, *Alois Riegls kunstwissenschaftliche Theorien und die Volkskunst* (1956), S.39.

156 Michael HABERLANDT, *Die europäische Volkskunst in vergleichender Betrachtung* (1926), S.33.

157 Robert WILDHABER, *Zur Begriffsbestimmung der Volkskunst* (1968), S.477.

158 Alois RIEGL, *Volkskunst, Hausfleiß und Hausindustrie* (1894).

159 Alois RIEGL, *Volkskunst, Hausfleiß und Hausindustrie*, (1894), bes. S.8-15.

160 Friedrich SIEBER, *Begriff und Wesen der Volkskunst in der Volkskunstforschung* (1955), S.24.

さらに手工業製品で民衆的出自にして民衆的感性・嗜好に適ったもの>という区分を行なった¹⁶¹。また*ダゴベルト・フライによる家庭業（Hauswerk）、家内業（Hausgewerbe）、職人仕事（Handwerk）の三種類の提案¹⁶²と共に、コンラート・ハームの分類も影響力をもった¹⁶³。ハームもまた<家庭業>（Hauswerk）を最初の分野と呼んだ。すなわち、家政および屋形経営（Haus- und Hofwirtschaft）のなかでの自己生産である。それと並んで、ハームは、職人業による生産にも大きな意義を認め、ある箇所で民衆職人業（Volkshandwerk）という言い方をした¹⁶⁴。さらに、第3の分野の特徴として、<多様な民衆層のなかでの民衆的な造形表現、たとえば兵士や労働者や漁民の手によるスケッチや描写、また子供の作りものなど>である¹⁶⁵。またこれと重なるもう一つの二分法も研究のあり方に大きな影響をあたえることになった。民藝の生産者を素人（Laien）と職人（Handwerker）に区分する方法である。そのモデルを、ローベルト・ヴィルトハーバーは1967年にも（直接的には個別的な差異を提示することに主眼があったにせよ）なお用いていた¹⁶⁶。これが特に当てはまるのは、とりわけ素人の藝術営為の分野である。すでに*シーグル・エリクソンがそうであったが¹⁶⁷、ヴィルトハーバーもまた<スペシャリスト>の概念を使用した。そして、そのスペシャリストについてこう記す¹⁶⁸。

彼もなお熟達者でない — かなり才能があり器用でもあり、（伝統の拘束が彼にその自由をゆるす限りでだが）美しく形作ることへの感性をそなえているということである。

そうした<多少の才能を有する《民藝家》>の事例として、ヴィルトハーバーは、アペンツェルの牧場の画家やポーランドの剪纸の女絵師や仮面彫刻家や<神棚用のキリスト彫刻師>を挙げた¹⁶⁹。

161 Michael HABERLANDT, *Die europäische Volkskunst in vergleichenden Betrachtung* (1926), S.39. これと近似した区分の仕方として、オスカー・シュモリツキーは<非プロフェッショナルな《主要な》民藝>と<プロフェッショナルな、職人的な、《二次的》な民衆工芸>という分類を行なった。参照、Oskar SCHMOLITZKY, *Volkskunst in Thüringen vom 16. bis 19. Jahrhundert* (1964), S.21.

162 Josef KLAPPER, *Mitteilungen. Bericht über einen Vortrag von Dagobert Frey: „Probleme der Volkskunst“* (1934), S.378.

163 Konrad HAHM, *Deutsche Volkskunst* (1932), S.36f.; DERS., *Grundzüge der deutschen Volkskunst*, (1934), S.400-405.

164 Konrad HAHM, *Grundzüge der deutschen Volkskunst* (1934), S.405.

165 Konrad HAHM, *Grundzüge der deutschen Volkskunst* (1934), S.402.

166 Robert WILDHABER, *Zur Begriffsbestimmung der Volkskunst* (1968),

167 Sigurd ERIXON, *Volkskunst und Kunstkultur* (1941), S.36.

168 Robert WILDHABER, *Zur Begriffsbestimmung der Volkskunst* (1968), S.477.

169 同上。

民藝の概念がこうして拡大すると共に、担い手階層についても幅が広がった。アーロイス・リーゲルが、その自家作業の理論と照らし合うものとして、農民に民藝の創り手を見たのに対し¹⁷⁰、特に1920年代には、民藝と農民藝術を重ねる見解¹⁷¹は疑問視された。例えばアードルフ・シュパーマーは、1928年にこう記した。

羊飼、鋤山者、村の職人、遍歴者その他諸々の人々は、細工や手作りに堪能であることで知られているのに対して、農民は他の職種の人々よりも造形向きではないために、農民の家庭のなかで民藝は農婦あるいはその娘たちによって織物が家庭業のなかで製作されてゆくだけである¹⁷²。

したがって、主に素人工藝、それも特に手仕事工藝を意味するものである民藝は広く下層に帰せられる¹⁷³。つまり、低い身分¹⁷⁴、すなわち民衆のなかの特定の層や集団¹⁷⁵である。またその言い方において意味されるのは、主に村落民衆であった¹⁷⁶。〈村落の家内文化〉(ländliches Hauskultur)¹⁷⁷や〈村落の家内工藝〉(ländliches Hausgewerbe)¹⁷⁸といった表現が度々あらわれ、1958年には藝術社会学者*アルノルト・ハウザーは民藝を〈無教養で非都会的・非工業的民衆層の営為〉と定義した¹⁷⁹。民(フォルク)と村落民との同一視は疑わしいと言わなければならない。もっとも、コンラート・ハーム、*マックス・ヴァルター、それにアー

170 Alois RIEGL, *Volkskunst, Hausfleiß und Hausindustrie* (1894).

171 これについては特に次の諸書を参照, Kurt DINGELSTEDTHM, *Volkskunst* (1935).; Oskar SCHWINDRAZHEIM, *Deutsche Bauernkunst* (1903).; Robert FORRER, *Von alter nd ältester Bauernkunst* (1906), これと類似の理解は後には特にカール・シュピースが行なった。参照, Karl SPIESS, *Bauernkunst, ihre Art und ihr Sinn. Grundlinien einer Geschichte der unpersonlichebn Kunst*. Wien 1925. またシュピースへの批判を含むものとして次のオットー・ラウファーの著作がある。参照, Otto LAUFFER, *Deutsche Volkskunst* (1927), S.593-611.

172 Adolf SPAMER, *Volkskunst und Volkskunde* (1928), S.14.

173 Josef KLAPPER, *Mitteilungen. Bericht über einen Vortrag von Dagobert Frey: „Probleme der Volkskunst“*, (1934), S.378.

174 Walter PASSARGE, *Probleme der Volkskunst* (1939/40), S.333.

175 Adolf SPAMER, *Volkskunde. Allgemeines – Volkssage – Volkserzählung – Volkslied – Volkssprache – Volkskunst* (1934), S.437.; Konrad HAHM, *Deutsche Volkskunst* (1933), S.36.

176 Sigurd ERIXON, *Volkskunst und Volkskultur*, (1941), S.38.

177 Otto LAUFFER, *Deutsche Volkskunst*, (1927), S.599. しかしオットー・ラウファーは、都会の家庭文化と村落の家庭文化の違いを強調している。

178 Leopold SCHMIDT, *Bauernmöbel* (1967), S.44.

179 Arnold HAUSER, *Philosophie der Kunstgeschichte* (1958), S.307.

ドルフ・シュパーマーは、そこに小都会をも含めはしたが¹⁸⁰、さほど違いはない。これは、最近、ベルンヴァルト・デネケが指摘したところでもあった¹⁸¹。

進歩に開かれた都市と昔日に固執する村落という相反の図式は、比較的広い中間ゾーンを頭から見過ごししていることが多い。小市民となれば、都会にあっても、洗練された人々とは違ったあり方をし、また村落の出身者も新しい環境のなかでも自立の習慣を持ち伝えた。

これまでに取り上げた見解に従うなら、次のような短い定式に成り立つことになる。民藝とは村落における素人工藝・職人工藝を指す、ということである。そうしたモデルは、種々の尺度から検証する必要があるであろう。例えば、先に触れた都市と村落の対比図式の当否も重要であろう。言い換えれば、民藝の製作者が都市空間から輩出されたことも明らかになっている。例えば、非常に多くの奉納繪（繪馬）は都市で製作されたと推測されており¹⁸²、同じことは農家具にも当てはまる。フリードリヒ・ジーバーは、1955年に都市の工房を扱った一書を編んだが、そこでは、色彩豊かな土俗的（フォルクステュームリヒ）な家具と共に、市民諸階層向けの時代様式が付着した工藝家具も盛んに手懸けられていた¹⁸³。そうした、いわば〈バイリンガル性〉¹⁸⁴は、*ヨーゼフ・マリーア・リッツが〈刺激を掻き立てる契機〉と呼び¹⁸⁵、トルステン・ゲープハルトが研究における欠落箇所とみなしたものであるが¹⁸⁶、また角度を変えると、村落の職人仕事にも作動していたと推測できよう。これについて、*レーオポルト・シュミットは、次のような例示をおこなった¹⁸⁷。

180 Konrad HAHM, *Grundzüge der deutschen Volkskunst* (1934), S.402f.; Adolf SPAMER, *Volkskunst und Volkskunde* (1928), S.12.; Max WALTER, *Die Volkskunst im badischen Frankenlande* (1927), S.14.

181 Bernward DENEKE, *Bauernmöbel*, (1967), S.13.

182 これについては次のツァボルスキーをはじめ諸文献がある。参照, Oskar von ZABORSKY, *Votivtafeln als Werke der Volkskunst* (1955), S.86. <僅かな例外を除けば、農民が自らその奉納する額を描いていたとのロマンティックな見方は斥けなければならない。... 十七世紀には、むしろ地方の奉納者が都会の繪師に依頼するのがまったく一般的になっていた。>

183 Friedrich SIEBER, *Bunte Möbel der Oberlausitz*. Berlin 1955 (= Veröffentlichungen des Instituts für deutsche Volkskunde, 6)

184 Torsten GEBHARD, *Volkskunstforschung* (1967), S.158.

185 Josef Maria RITZ, *Überblick über die Volkskunstforschung mit Literaturhinweisen* (1957), S163.

186 Torsten GEBHARD, *Volkskunstforschung*, (1967), S.158.

187 Leopold SCHMIDT, *Volkskunst in Österreich* (1966), S.31.

教会堂の扉に蹄鉄文様をほどこした鍛冶師が、巡礼者向けの*鉄製供物をも作ってもいた。その鍛冶師は、鉄格子や鍵の製作では時代の嗜好に合わせる努力をし、他方、鉄の馬や牛を作るに際しては、簡略化したほとんど抽象的な基本形に立ち返り、それによって却って構成の表現主義の藝術家たちの感動を呼ぶことになった。

これらの事例は、民藝の生産者を村落空間に固定して考えることが不適切であることを分かせてくれよう。またそれは、特にシーグル・エリクソンが指摘したことでもあった¹⁸⁸。同時にまた、<藝術伝統>に還元してしまうことにも¹⁸⁹、疑念が付きまとう。民藝が素人工藝・職人工藝と解されるなら、明白な境界線は引き得ないことを認識する必要がある。言い換えれば、民藝研究が<応急の定義>としてそうしたモデルに固執するなら、研究は少なくとも線引きが人工的（作為的）であることを意識し続けねばならない。

もう一つの可能性は、決定に関わるメルクマールをこの種の工藝作品の消費者側に見ることである。例えばアードルフ・シュパーマーが手懸けたのが、それであった。シュパーマーは、価値認識的な視点と<現象学的な>視点¹⁹⁰を区分し、前者を美術史家に、後者を民俗研究者に割り振った。そして民俗研究者として、彼自身は、頻繁に引用されることになった次の命題を提示した¹⁹¹。

ある物体が民藝であるか否かを決めるのは、藝術面からの時代評価という擬似絶対的な美学の基準ではなく、また<藝術通>や<藝術学者>の尺度でもなく、民（フォルク）自身である。それも、あれこれの対象を民が工藝品とみなすかどうか、また自分の家使いや普通に用立てたりすることだけが決め手になる。すなわち、歌謡や民俗行事や信仰に関わる觀念や口承文藝や衣装と同様、民藝の概念を決めるのは、使う者の視点である。

こうした使う者からの民藝研究となれば、やはり社会学的な厳密性において問題は生じよう。加えて、ここでもまた、民（フォルク）を村落および小都市の地方民衆と重ねるといふ命題が見てとれる。アードルフ・シュパーマーによれば、地方民衆の家庭に置かれていたり使われていたりするあらゆる工藝品は民藝として取り上げねばならないことになる。それは、たと

188 Sigurd ERIXON, *Volkkunst und Volkskultur* (1941), S.42f.

189 同上, S.42.

190 Adolf SPAMER, *Volkkunst und Volkskunde* (1928), S.7.; DERS., *Volkskunde. Allgemeines – Volkssage – Volkserzählung – Volkslied – Volkssprache – Volkskunst*, (1934), S.437.; Konrad HAHM, *Deutsche Volkskunst* (1932), S.31f.

191 Adolf SPAMER, *Volkkunst und Volkskunde* (1928), S.10.

えば箆筒について言えば、村の職人がこしらえたものだけでなく、村人向きに手懸ける都市の生産者のもとで購入した品物も含めなければならない。それだけでなく、家屋の装飾の場合も、いわゆる〈大衆藝術〉（*Massenkunst*）¹⁹²に属するもの、すなわち〈広範な顧客に向けたグラフィックの大量生産品〉¹⁹³もそこに入ってくる。しかしそれによって、民藝研究の大部分がその〈対象の保護区〉に設けた境界が明確になる。つまり、*錦繪、*瓦版、*念持図像、*農民暦といった〈都市の商業アイテムそのもの〉を組み込むという研究者は、ダゴベルト・フライがそこに入っているものの、いたって少ない¹⁹⁴。多くの研究者は、民に向けた藝術を組み入れることには反対している。その観点からは、そこに入るのは、土俗的な工藝品のなかの部分、すなわち*ハンス・カルリンガーなどの言う〈民（フォルク）の藝術〉（*Kunst des Volkes*）である¹⁹⁵。さらに、トルステン・ゲープハルトによれば、〈上部ドイツの民藝研究〉は、今日でも〈美学の方法〉で作業を進めており¹⁹⁶、そのため、アードルフ・シュパーマーがとがめた〈価値認識的な〉観点¹⁹⁷がはたらくことを許している。それを見るなら、価値認識を意識的に否定したシュパーマーの次の発言が何度も引用されながら、それが研究目標にまで高められなかったのも、無理がない。シュパーマーはこう述べる¹⁹⁸。

民藝の概念を民（フォルク）の判断に任せること、それが意味するところはこうである。藝術家の時代評価から見ると、民藝は、質の異なった諸段階を包含する集合概念となり、良きもの、悪しきもの、喜ばしいもの、不愉快なものが一緒になっている。信仰と迷信、高度な文学と俗悪文藝、〈民俗歌謡〉と流行り歌と同様、〈藝術〉と〈キッチュ〉が対立物となるのは、省察を事とする美学的な価値判断の観点からであるに過ぎず、民自身は、それを二種の異なったものとは感得しない。

この箇所では、研究の境界線についてさらに言及しておく必要がある。その境界線が、学

192 Hans FEHR, *Massenkunst im 16. Jahrhundert*. Berlin 1921.

193 Wolfgang BRÜCKNER, *Expression und Formel in Massenkunst* (1968), S.123.

194 Josef KLAPPER, *Mitteilungen. Bericht über einen Vortrag von Dagobert Frey: „Probleme der Volkskunst“* (1934), S.378.

195 Hans KARLINGER, *Grenzen der Volkskunst* (1927), S.11.

196 Torsten GEBHARD, *Volkskunstforschung*, (1967), S.158.

197 Adolf SPAMER, *Volkskunst und Volkskunde* (1928), S.7.

198 同上, S.10.: これに更に次の説明が続く。〈したがって、これは社会学・現象学の藝術（*Kunst* 工藝）概念であり、民俗学の考察手法によれば、造形作品において創造的である精神の表現形態を藝術（*Kunst* 工藝）とみなし、他方、（意識的な個的営為が民衆的な造形物象の範囲外にあるのに対して）それとは異なる造形創造の総体を民衆工藝（*Volkskunst*）によって指すことになる。〉

問的な＜民藝という特区＞を構成するファクターを形作るのである。＜応急の定義＞とは、言い換えれば、民藝を＜歴史的現象＞として特徴づけることでもある¹⁹⁹。エルンスト・シュレーはこう述べる²⁰⁰。

十六世紀から十九世紀までの民藝は、実際には、その発生や衰滅が歴史的にのみ捉えることができる現象である。それが開花したのは、変転（すなわち都市のブルジョワや地主貴族といった流行・進歩を追う存在）と、歴史から遠いプリミティヴなあり方とのあいだの社会的存在のゾーンにおいてであった。

時代区分に関するこれと同種の発言は、多くの研究において繰り返されている。それも、発生に関しただけではない。民藝の終末についてもである²⁰¹。それによれば、十六世紀の発生に続いて開花期へ進み、十八世紀に＜その最盛期＞²⁰²に達し、やがて十九世紀の特に後半に＜衰微と無気力が明らかになり＞²⁰³、最後に＜急激な没落＞²⁰⁴を経験して民藝は消滅する。

民藝の消滅を形容するものとしてここの挙げた語彙の数々は、これに加えて言われる中心的な意味をもつメルクマールが名指されるときにのみ理解できる。すなわち、この藝術形態の＜特殊な表現形態＞²⁰⁵である。はやくアーロイス・リーグルがそうであったように、今日でも民藝(Volkskunst)という言い方において解されるのは、プリミティヴな藝術表出やナイーヴな藝術表出であり、＜原初の形態・簡素な形態における成形＞²⁰⁶であり、その際には表面的な藝術形態の取り入れも否定されはしないが、独創性による変形創作や模倣創作が強調される。例えば、*ヴィルヘルム・フレンガーは、＜浅薄な受容＞ではなく、＜目論見を盛りこんだ生産性＞に力点を置いた²⁰⁷。最近、ヴォルフガング・ブリュックナーは、＜プリミティヴな木版画のナイーブ性＞をそうして持ち上げるのに反対の姿勢をみせた²⁰⁸。またブリュックナー以前では、アードルフ・シュパーマーが、＜二次的なプリミティヴ形態＞²⁰⁹を

199 Torsten GEBHARD, *Volkskunstforschung* (1967), S.157.

200 Ernst SCHLEE, *Schleswig-Holsteinische Volkskunst* (1964), S.8f.

201 Herbert SCHWEDT, *Zur Geschichte des Problems „Volkskunst“* (1969), S.177.

202 Robert WILDHABER, *Schweizerische Volkskunst* (1967).

203 同上。

204 Lothar PRETZELL, *Volkskunst* (1968), S.16.

205 Ernst SCHLEE, *Schleswig-Holsteinische Volkskunst* (1964), S.7.

206 Gisliind RIRZ, *Alois Riegls kunstwissenschaftliche Theorien und die Volkskunst* (1956), S.39.

207 Wilhelm FRAENGER, *Deutsche Vorlagen zu russischen Volksbilderbogen im 18. Jahrhundert* (1926), S.152.

208 Wolfgang BRÜCKNER, *Expression und Formel in Massenkunst* (1968), S.124.

209 Adolf SPAMER, *Volkskunde. Allgemeines – Volkssage – Volkserzählung – Volkslied – Volkssprache -*

その二次的という事実として把握するのが難しいことに注意していた。経済的・技術的な諸関係が、しばしば形態を＜プリミティヴにする＞ことへと促した、とシュパーマーは述べて、次のような例を挙げた²¹⁰。

*マックス・ピカートは、あだかも表現主義の最盛期に、ガラス裏絵の製作についてこう主張した。＜これらの農民畫家が事物を描く様子は泰然自若として間断するところがなく、その事物を囲む空間は寂としていた。彼らは、自分たちの孤独のなかに神が訪れる恩寵を感得していた。静寂のなかで、彼らは、神が声高に、あるいは小声で話すとき、その大音声あるいは囁きを聴き取るのだった＞。この情熱的で靈妙な空想は、ベーメン森のアウトセンゲフィルトのガラス裏絵の工房の様子を描いた*ヨーゼフ・ブラウの筆致とは、この上なく対照的である。後者は、知能の劣った者や愚鈍な連中が、親方の命令の下、厳しく分割された作業工程にそって繪付けに従事する様を伝えている。

ここでも、プリミティヴ性を規定することが困難であることが明らかになる。さらに、民藝家（Volkskünstler）の先に挙げた＜両語性＞（Zweisprächigkeit）から生じる複雑な性格を考えると、これらの決定因子を疑わしいものとして性格づける他ないだろう。

民藝を決定づけるメルクマールのリストはさらに続けることもできる。例えば、この藝術形態の機能的な規定であるという側面を挙げてよいであろうし、それはレーオポルト・シュミットが試みたところでもある²¹¹。民藝研究の＜応急的な定義＞のためにこれまでに行なった考察からも、民藝という学問が作り上げた保護区が人工的であることは明らかであろう²¹²。そうした理解は、カノンを拡大する上での障壁として作用するほかないのは、これま

Volkskunst (1934), S.480.

210 同上,S:480. アードルフ・シュパーマーの引用するピカートとブラウの著作を挙げる。Max PICARD, *Expressionistische Bauernmalerei*. 2.Aufl. München 1918, S:21. ... Josef BLAU, *Böhmerwälder Hausindustrie und Volkskunst*. 2 Teil. Prag 1917/1918 (= Beiträge zur deutsch-böhmischen Volkskudne, 14), 2. Teil, S:278.

211 Leopold SCHMIDT, *Volkskunst und Volksbrauch* (1968), S.17. <民俗文化（Volkskultur 民衆文化）の全体の構図のなかで造形的な民衆藝術（Volkskunst 民藝）をつかまえると、それらが＜非自立性＞という印象がただちに起きる。それらは自己自身のために生きているのではなく、＜応用＞藝術（工藝）とし生きている。より適切に言えば、それらは、何らなかの機能をもつ限りにおいて存在するのである。＞しかしこれによっても、線引きは困難である。そこでレーオポルト・シュミットは次のように述べる（S.11.）。<機能に拘束されてはいるが、形式的には民藝とは呼び得ない事物と＜狭義の民藝＞のあいだの広い重なるのゾーンが意味を持つのは、特に宗教民藝（religiöse Volkskunst）の全領域においてであろう。＞

212 アーダルベルト・ツイッペリウスは次のように述べる。<民衆工藝を、概念的な側面においてな

でも今も変わらない。これは誇張して言い換えるなら、〈民藝と工藝物産（クラフト）〉という問題は、(この関連ではこの問題はまことに興味深い²¹³)民藝研究にとっては存在しない。

この2つの概念の区分についての発言が乏しいことも、それを示している。すなわち、民藝と工藝物産（クラフト）は、その〈正反対であること〉²¹³が明白であるような二つの分野として理解される。工藝物産（クラフト）は、アードルフ・シュパーマーによれば〈様式藝術（Stilkunst）の応用部分〉であり²¹⁴、またコンラート・ハームによれば民藝が〈ナイーヴな遺産〉であるのに対立する〈反省的な時事物象〉であるとされる²¹⁵。*ロタール・プレツェルもまた、民藝を工藝物産（クラフト）と同列にみなすわけにはゆかないことを強調して次のように記す²¹⁶。

二つの分野は、一般的には〈応用藝術〉に属するが、多くの場合都会的なものである工藝物産（クラフト）は、個体的にして時代様式に合わせた高次を志向するか、あるいは純然たる装飾効果を狙うなどによって、民藝とは鋭く対立するのであり、またそのようにして高度な社会的要求すなわち教会や封建貴族やブルジョワあるいは個人の要求の産物である。工藝物産（クラフト）と共にあるとき、私たちは、取りも直さず、〈様式藝術〉あるいは社会的に〈高度な〉藝術の領域に身を置いている…

この文章そのものが、民藝研究者の大多数がもっている回顧的な視点の証左でもあろう。すなわち、民藝だけでなく、工藝物産（クラフト）もまた、歴史的なものとして解されている。言い換えれば、〈工藝物産（クラフト）〉（Kunstgewerbe）という概念は十九世紀に成り立ち、独自の歴史と問題性をもつことが無視されるのである。

II. 2. 残留物へのレッテルとしての工藝物産（クラフト）

りとも、自然保護公園さながらそれを囲っている仕切りから解き放つ勇気をもつべきだろう。私たちは、勇を鼓舞して、民衆工藝と言えば家畜小屋や干草の臭いを発散させている状態から開放しなければなるまい。>参照, Adelhart ZIPPELIUS, *Volkskunst im Rheinland* (1968), S.11.

213 Adolf SPAMER, *Volkskunst und Volkskunde* (1928), S.8.

214 同上, S.8f. ここでは次のように解説されている。〈民藝（Volkskunst）は思念的な規則をもたない野生の繁茂であり、他方、工藝物産（クラフト）においては時代嗜好という藝術原則に則って厳しく躰られた様式意志が立っており、それが、今日で言えば、素材適合性や様式統一や形態簡素や均整や調和ある色調などの諸概念と共に活動する。そして民藝の本質的に対立することになるか、それとも、まったく異質な規則性を示すか、どちらかである。〉

215 Konrad HAHM, *Deutsche Volkskunst* (1932), S.66.

216 Lothar PRETZELL, *Volkskunst*, (1968), S.13.

＜今日、私たちは、概念の混乱の時代に生きている＞、と*シュテファン・ヒルツェルは1953年に書いた²¹⁷。

古くからの貴い諸々の概念も、仔細に観察すると、所を得ていないことが分かる。とは言え、それらを使いつづけるのに支障をきたすほどではない。つまり、無思慮な誤用がまかり通っているのである。

そうした概念の一つとして、ヒルツェルは、特に工藝物産（クラフト）を挙げ、その言い方自体が＜醜悪な表現＞²¹⁸であるとして、用いることを潔しとしなかった。また、さらに早く*フリッツ・ハマーは1934年の学位論文において、言葉や概念が一義的ではなく、まったく異なった使われ方をしていることを強く指摘していた²¹⁹。工藝物産（クラフト）については、*レナーテ・ヘルトは1955年に＜集合概念＞であるとし²²⁰、*ベルンハルト・ジーベンは＜遊泳する概念＞と評した²²¹。さらに*クルト・ディンゲルシュテットは、＜工藝物産（クラフト）という言葉＞は、その二義性の故に、識者をも非識者をも当惑させると語った²²²。

工藝物産（クラフト）（Kunstgewerbe）の概念が多義的になっていった過程が漸進的であったことと、その問題性の認識をめぐっては、ここでは極く粗くなぞるに過ぎない。それは、大小多くの研究がなされているにも拘らず、十九世紀と二十世紀の応用藝術の詳細な歴史はなお書かれていないからである。同時に、＜概念装置＞²²³、すなわち拘束的な術語も欠けている。それはともあれ、工藝物産（クラフト）の語が十九世紀に創られたことについては異論がない²²⁴。フランス語と英語で同時に造語がなされたように、それは＜同じ理念への表現、

217 Stephan HIRZEL, *Kunsth Handwerk und Manufaktur in Deutschland seit 1945* (1945), S.6.

218 同上, S.13.

219 Fritz HAMMER, *Kunstgewerbe. Eine Wirtschaftsstudie* (1934), S.10.

220 Renate HELD, *Begriffe und Wesen des Kunsthandwerkes*, (1955), S.26.

221 Bernhard SIEPEN, *Wort und Wesen*. In: Robert POVERLEIN (Hrsg.), *Bayerisches Kunsthandwerk von heute* (1952), S.XVII-XX, bes. S.XVII.

222 Kurt DINGELSTEDT, *Kunst und Handwerk. Gedanken über das Handwerk von Möser bis Gropius*, (1948), S.5.

223 Wilhelm BRAUN-FELDWEG, *Industrial Design heute* (1966), S.22.

224 特にグリム兄弟のドイツ語辞典の記述に注目したい。参照, Jacob und Wilhelm GRIMM, *Deutsches Wörterbuch*. Bd.5. Leipzig 1873, Sp.2700. 当該箇所には、この語が使われるようになったのは＜最近である＞とされると共に、早い事例としてゲーテの用例が挙げられている。この事例に基づいて、フリッツ・ハマーは＜ゲーテの造語＞であったと推測している。また＜1865年には名詞・形容詞とも広く用いられていたようである＞と言い、1833年が初例であるともしている。参照, Fritz HAMMER, *Kunstgewerbe. Eine Wirtschaftsstudie*, (1934), S.11f.

すなわち産業生産における型にはまった造形への注目と改良>であった²²⁵。また、そうした志向は、早くも1803年には書き物として表明されていた。「ドイツにおいて工藝物産（クラフト）を完全ならしめ向上を図ると共に職人・藝術家・工場主のための美術学校を設立する計画について」という記事が見えるのである²²⁶。しかも、これと類似の目標設定は100年後にもなお表明されていた。たとえば、*ヴェルナー・ゾンバルトが1908年に述べたことを引くなら、<対象を用途に合わせるだけでなく、美しく形作ろうとする志向あるところでのみ>工藝物産（クラフト）は成り立つのであった²²⁷。

厳密に言えば、<藝術産業>とは、ライトモチーフであり、内容にかかわる原則であり、人生における特定の営為すなわち藝術創造と実用品製造を統一することである。

この種のプログラムのな表明は非常に多く見出される。工藝物産（クラフト）の改革運動は、装飾的な実用工藝の上品な改良であった。工藝物産（クラフト）は要請であり、流通の商品グループに組み入れるために... びかびかの特徴をもった途端、実用の物品>へのレットルではなかった²²⁸。その際、美術工業（Kunstindustrie）の概念が同義でもちいられる。例えばそれを示すのは、ヤーコプ・ファルケが1883年に書き下ろした著作『工藝物産（クラフト）の美学』のなかでの言葉遣いである²²⁹。

以下において考察することになる対象は、今日、工藝物産（クラフト）的あるいは美術工業的と言われるのと同じものである。それらの対象は多種多様なあり方を見せるが、美術工業（Kunstindustrie）の産物で、実用に資すると共に美しさへの欲求も満たすことを共通の特徴としている。それらはプラクティカルに規定されている、つまり目的に適うのであるが、飾りでもあり、また飾りのための飾りとい物品でもある。

この言葉は、藝術業に関わる多くの理論家や実作者によっても、似たような意味で理解され

225 同上,S:12.

226 Nürnberg b.Stein 1803. この書き物はすでにルートヴィヒ・ヤーンが取り上げていた。参照、Friedrich Ludwig JAHN, *Deutsches Volksthum*. Lübeck 1810, S.72.

227 Werner SOMBART, *Kunstgewerbe und Kultur* (1908), S.10f.

228 Kurt DINGELSTEDT, *Kunst und Handwerk. Gedanken über das Handwerk von Möser bis Gropius*, (1948), S.5.

229 Jacob FALKE, *Asthetik des Kunstgewerbes*, (1883), S.3.

てきた²³⁰。グスタフ・E. パツァウレックはこう記す²³¹。

どの時代の工藝物産（クラフト）も、純粋に目的に照らして組み立てる形態をもっている。すなわち、素材と技術と実用価値の妥協を図り、藝術形式にまとめるのである。

これらの概念規定において響いているのは、工藝物産（クラフト）の改革運動のなかで繰り返し表明されてきたところのものである。要するに、ゴットフリート・ゼムパーの余韻に他ならない²³²。美学的・構成的・機能的クオリティを厳密にするのに次に行なわれたのは、工藝物産（クラフト）の概念をめぐる集中的な省察であった。改革運動の範囲が広く考えられれば考えられるほど、また要求と努力が大きくなればなるほど、この概念を相手にするときの不確かさも拡大した。パツレックは1912年にこう嘆いた。

古き良き呼称である<工藝物産（クラフト）>を他の言い方で替えようとするとする動きが止まないのは残念だ。そして他の言い方のリストを挙げた。<低い工藝，技術工藝，装飾的工藝，応用工藝，仕事場の工藝...²³³。

工藝物産（クラフト）（Kunstgewerbe）の概念の言い換えの一つとして民藝（Volkskunst）も口にされたことは、先に述べた²³⁴。<広く大衆に良質の実用工藝を供給すること，すなわち民衆（フォルク）のための藝術を創るのは>²³⁵，*バウハウスの運動理念である<社会的ユートピア>²³⁶の頂点に立つ最も重要な関心事²³⁷であった。

230 特に次の諸文献を参照，Karl ROSNER, *Die decorative Kunst im neunzehnten Jahrhundert* (1898).; Heinrich WAENTIG, *Wirtschaft und Kunst* (1909).; また後れて1918年にカール・グロースは工藝物産（クラフト）として次の3種類を挙げた。<1. 一貫して手仕事によって供給される手工品，2. 手職工房の技術による一点ごとの製作品，3. 手工品あるいは美術物象を複数的に手懸ける工業>。参照，Karl GROSS, *Kunstgewerbe? In: Dekorative Kunst*, 26 (1918), S.277-287, bes. S.282f.

231 Gustav E. PAZAUREK, *Guter und schlechter Geschmack im Kunstgewerbe* (1912), S.233.

232 参照, S.18f.

233 Gustav E. PAZAUREK, *Guter und schlechter Geschmack im Kunstgewerbe* (1912), S.2.; またハマーの詳しい考察を参照，Fritz HAMMER, *Kunstgewerbe. Eine Wirtschaftsstudie* (1934), S.20-22.

234 特に次を参照，Herbert SCHWEDT, *Moderne Kunst, Kunstgewerbe und Volkskunst* (1964), S.202-209.

235 Paul WESTHEIM, *Volkskunst unserer Zeit* (1915), S:58.

236 Nikolaus PEVSNER, *Wegbreiter moderner Formgebung* (1957).

237 Herbert HÜBNER, *Die soziale Utopie des Bauhauses. Ein Beitrag zur Wissenschaftssoziologie in der bildenden Kunst* (1963).

バウハウスが発足する一年前、*ヨアヒム・リングルナッツは「工藝物産（クラフト）」と題する一篇の詩を書いた。

黄色い耳の青い犬
誕生したのはアトリエ内
自然と違うがオリジナル
生んだ母さん共々に
たちまち犬は人気もの
金もどっさり稼ぎ出す

も一人別の職人女
かわいいネズミのオリジナル
土で小さくこしらえた。
藝術なのに人気出ぬ
そこへ本当の藝術家
六ツ子の四匹買い取ると
残りの二匹が仔を生んだ
かくしてネズミは繁殖し
陶器づくりやブロンズが
嘔むやら吐くやら大被害。

俺も死んだら灰になる
クラフトだけはお断り。

この詩には、工藝物産（クラフト）の理解をめぐる意味変化が簡潔に言い表わされている。背景には、現象の構造的変動があるはずであることも推測できよう。工藝産業の概念を見下しているのは、その時代の空気を証明している。例えば、*リーツラーは、工藝物産（クラフト）という〈嘲笑語〉は、さらに〈罵り言葉にまでなり〉、〈現代の芸術生産が浅薄な偽ものであるとの烙印を押すときに〉もちいる表現となっているとまで述べている²³⁸。この概

238 W.RIETZLER, *Apologie des Kunstgewerbes*. In: *Das deutsche Kunstgewerbe*. Berlin 1926 (=Bücher der Form, 4), bes.S.5. ここには、次のような記述がみとめられる。〈世紀の転換期頃、当時広まり始めた工藝物産運動（kunstgewerbliche Bewegung）に現代の美術と文化の救いを期待した人々は、（控えめに見ても）その大多数が、肩透しを食わされて苦々しい思いで、その輝かしく出発した運動を難じ

念をめぐるかかる排斥の印象は、第三帝国にまで持ち越した。それどころか、国が掲げる手仕事のイデオロギーのなかで、強まりさえした²³⁹。さらに第二次世界大戦後は、工藝物産は、広く消費財のなかでも、藝術的性格が多かれ少なかれ疑わしいとみなされる広い分野へのレッテルとなった。＜工藝産業、この時と共に呪詛に投げ込まれた概念は、世紀の転換期頃には、非常な論議的となった＞とシュテファン・ヒルツェルは述べて、さらにこう記す²⁴⁰。

（ここで）工藝物産（クラフト）と言っているものは、すでに歴史的な存在となってしまっており、今日同じ名前で店頭に並んでいるマイナーな商品と一口に一緒にしてしまうことはできなくなっている。

そうした＜マイナーな商品＞から距離をおいているものを、今日に照らして挙げれば、一面では＜デザイン＞すなわち＜工業的な形態付与＞²⁴¹があり、他面では現代的な＜美術手工品＞すなわち藝術的クオリティとしての要求に沿った手工品である。さらに、世紀の変わり目あたりの工藝産業の残響として、要請が定式化され、それはまた現今における＜良き好みの制度化＞²⁴²に当てはまるだけではない。1966年の「国際職人仕事展示会」の案内書には次のように記されている。

ることとなった。＞。

239 一例として1938年にベルリンで開催された「国際職人仕事展示会」(internationale Handwerksausstellung 1938 in Berlin) に因んで M. グッツマンという人物の報告からその一節を挙げる。＜この場を借りて潔く自己批判をし、ドイツの手仕事が市場に運び込む産物を検討しておきたい。それらは3種類に区分できよう。第一は、その製作になるものは、物情感も思念もなく作られ、工業の非生産的なコピーにとどまっている。第二は、死滅しつつある＜工藝産業家＞(Kunstgewerbler) で、その作品が実用になるかどうかにはお構いなく、ひたすら奇抜さを追いかける。そして第三に、自己の民衆体 (Volkstum 民族体) に根を下ろした職匠 (Meister) が現れる。この職匠こそ、農村あるいは都市において手職者として、素材をこなし用に適した製作を手懸けたり、時には自由な藝術家として活動もする。… 技術的な能力と藝術家的な創作力が幸せな一体を遂げるのである。＞参照, M.GUTZMANN, *Das Handwerk als kultureller Zeitspiegel*. In: Volkstum und Heimat, 48 (1939), S:76-79, bes. S:78.

240 Stephan HIRZEL, *Kunsth Handwerk und Manufaktur in Deutschland seit 1945* (1953), S.13.

241 Wilhelm BRAUN-FELDWEG, *Industrial Design heute* (1966), S.81. <デザインの概念は、新しいだけでなく、多義的でもある。たしかに一般の語法に定着しているが、それは、10年程前にドイツ語として“industrielle Formgebung”(工業的な形態付与)の言い方がなされたものの、もう一つ語感がよくないことが明らかになってからであった。

242 Herbert HÜBNER, *Die soziale Utopie des Bauhauses. Ein Beitrag zur Wissenssoziologie in der bildenden Kunst* (1963).

大量生産が高まる時代に、社会学・文化的意味は美術手工品にかかわる。個的・創造的な力の活動分野として、無目的な美の領域として、また今日の合理的な人間がひそかに憧れ、新たな形態理念と刺激の貯水槽として工業的製造に向けたものとみなされる。²⁴³

これと共に、〈工藝物産（クラフト）〉の概念は残存カテゴリーとなった。擬似藝術のクオリティの〈かの隠し味〉²⁴⁴に、人口の広い範囲に向けた工業的に製作された实用美術の広い領域へのレットルとなった。その概念は、上述の改革運動の意味での〈新たな民藝〉、しかしまた回顧的な民藝研究の意識における〈民藝の代用品〉であった。それと並んで、この領域に向けては、一連の理論的な芽が見出される。

II. 3. 終焉後の民藝

十九世紀に民藝が終焉したとの見解は民藝研究においてだけ見られるのではない。種々の学問分野の人々が同じく、工業化がそれを〈消滅〉させたとの考え方を表明してきた。例えば、セルゲイ・トカレフは、工業生産の赴くところ一般的な規格化が進むこと、またそれは特に物質文化の領域において特に際立つことを指摘した²⁴⁵。さらにヴィルヘルム・ブラウン＝フェルトヴェークは、〈科学技術という細菌〉とまで言って、こう敷衍した²⁴⁶。

ヨーロッパと言わず、アメリカと言わず、アジアと言わず、科学技術と工業文明とモダン・ライフが文化に対して優位に立つところではどこでも、文化はたちまち死滅する。これらの文化に属していた人間にとって、これは疫病の発生と同じ意味をもたないわけにゆかなかった。科学技術という細菌が侵入したところでは、民衆藝術も手工も、父祖の儀礼も生活形態も死滅した。

*アンドレ・マルローも文明に民衆藝術の敵をみとめたが、工業と科学技術を直接指弾したのではなく、都市化を指摘した²⁴⁷。

243 *Internationales Kunsthandwerk 1966*. In: *Werkkunst*, 28 (1966) H.2/3, S.3.

244 H.RIEMER, *Über den Unterschied zwischen Kunsthandwerk und Kunstgewerbe* (1949), S.60.

245 Sergei A. TOKAREV, *Die Grenzen der ethnologischen Erforschung der Völker industrieller Länder* (1967), S.34.; またこの他、次も参照、Sigurd ERIXON, *Volkskunst und Kunstkultur* (1941), S.42. エリクソンは、工業化のなかで成立した土俗的な实用藝術を取り上げている。

246 Wilhelm BRAUN-FELDWEG, *Industrial Design heute* (1966), S:17f.

247 Andre MALRAUX, *Art, Popular Art, and the Illusion of the Folk* (1951), S.487.

フォーク・アートがもはや存続し得ないのは、〈フォーク〉が存在しなくなるからである。現代の大衆は、田舎にあっては都会文明と結びついており、偉大な君主政体時代の職人や農民とも、中世の人々とも異なっている。

マルローにあっては、昔の〈フォーク〉の観念はかくも本質的であり、それに引き換え、もつと一貫したポジションへの距離は小さく、フォルクという概念の歴史的現実性を疑う姿勢も希薄であった。そうした疑念は*メイリアン・W・スミスが明確に表現している²⁴⁸。

… フォーク・アート (folk art) とは、畢竟、民衆の一部を≪folk≫と呼んだ人のフィクションである。

こうした僅かな意見があり、またそれを同趣旨の多数の発言で補うことは必ずしも困難ではないものの、民藝の終焉は少なくとも一般的な考え方となっている。こうした一致にも拘らず、広範な人々は生産物との付き合いにおいて、彼らが藝術的あるいは美術に近似すると受けとめるものにして大量に消費される品物を受け入れていることを看過してはならない。例えば、流行歌とその音楽、家屋や庭の商品化されたデコレーション、あるいは土産物などである。

もっとも、こうした領域は民藝ではないとの前提を立てることもできるが、それはそれで種々の意味付けがなされてきた。アルノルト・ハウザーは、それらを都市の〈大衆工藝〉と定義した²⁴⁹。

西洋諸国には、もはや民藝は存在しない。なぜなら、都会的な大衆文化がかくも急速に普及し変化を閲した結果、田舎の住民は、独自の伝統を発展させる余裕がなく、受け入れたものを伝統に合わせて改造する暇もないからだ。

この言説には、都市と村落という二元論が食い込んでいる他、現今が〈生き急ぎ〉の時代であることも響いている。しかしそれ以上に決定的な意味をもつのは、〈大衆工藝〉という因子である²⁵⁰。

大衆藝術による民藝の消滅と解体は、何ものを以ってしても防げない。

248 Marian W. SMITH (Ed.), *The Artist in Tribal Society* (1961), S.53.

249 Arnold HAUSER, *Philosophie der Kunstgeschichte* (1958), S.364.

250 同上。

ハウザーが〈フォルクステュームリヒ〉と分類したこの美術²⁵¹は、また深いところでフラス
トレーションが蓄積する消費形態ともされる。ハウザーによれば、そこで関係するのは、
藝術的には非創造的にして徹頭徹尾受動的な世間（公衆）と、注文次第であるような職業的
な商品生産なのである²⁵²。

この定義は、好意的に見ても曖昧で、むしろ矛盾を含んでいると言ってもよい。世間は次々
と需要を投げかけて商品生産を方向づける点で、ハウザーが言うように絶対的に受動的であ
るわけではない。正にその点に切り込んだのが*テオドル・W・アドルノであったが、そ
れは次に取り上げよう。その前に、〈大衆文化〉という現象についてのここでの理論²⁵³と、
大衆文化の民衆文化（民俗文化）への関係が明示されていることに注目しておきたい。例えば、
*ドワイト・マクドナルドは、こう述べる²⁵⁴。

マス・カルチャーがある程度までフォーク・アートの延長上にあるのは真実である。フォーク・
アートは、産業革命までは、一般民衆（common people）の文化であった。しかし、
この点において、見かけ以上の差異がある。すなわち、フォーク・アートは下から成長し
た。それは、民衆の即興的で自生的な表現であり、彼ら自身によって形作られ、高度文化
の儲けとも無縁で、つつましく、民衆自身の必要性と照らしあっている。マス・カルチャー
は、上から押し付けられる。それは、ビジネスマンに雇用された技術者によって製造され
る。それを享受者は受動的な消費者であり、彼らの参加は、買うか買わないかの選択に限
定されている。

もちろん、ここで挙げられるすべての点に賛成する必要はない。たとえば、〈フォーク・
アートは下から成長した〉との命題には疑念を呈してもよい。しかし、ここには、〈大衆文
化（Massenkultur）〉の重要な特質が簡潔に描かれている。すなわち、この種類の文化物象は、
上から提供される消費商品であることを特徴とする点である。マクドナルドによれば、これ

251 同上,S.307. ここには次の解説が見える。〈これに対して、土俗的な藝術とは、半教養的で特に都
会的で集団志向の強い公衆（Publikum）に照応する藝術的あるいは藝術風の生産と解することができる〉。

252 同上,S.307.

253 これについては特に次を参照 ,Bernard ROSENBERG / David Manning WHITE (Ed.), *Mass Culture. The Popular Arts in America* (1963). やや詳しい記述は同書 ,p.121f.

254 Dwight MACDONALD, *A Theory of Mass Culture*, p.60.; また次を参照, Gilbert SELDES, *The People and the Arts* (1963).; Clement GREENBERG, *Avant-Garde and Kitsch* (1963).; Ernest van den HAAG, *Of Happiness and of Despair. We have no Measure* (1963),.

らの商品に対して、消費者は否応なく関係するほかなく、しかも〈買わない〉という可能性しかのこっていない。この選択可能性は、他の研究者の頭のなかでは、さらに極端化する。品物が上で企画されるだけでなく、需要すなわちマーケットにも同じ仕組みがはたらいている。もっとも、そうした見方が首尾一貫するのは、大衆文化（Massenkultur）の概念を、アドルノが*マックス・ホルクハイマーと共に提唱した*〈文化産業（工業）〉（Kulturindustrie）²⁵⁵に置き換えるときだけであろう。そのとき初めて、次の見解は首肯できるものとなる²⁵⁶。

大衆自身から自ずと立ち昇る文化、すなわち民藝。それとは正反対なのが文化産業である。

もっとも、ここでもう一度、民藝の概念についてこう問うこともできないではない。それは果たして〈下から成長した〉のであろうか、と。しかしここで興味深いのは、むしろ新たな概念の定義である²⁵⁷。

文化産業とは、含むところがあって上から購買者を纏め上げることである。

この定義は、内外から同時に境界で区切る性格にもある。すなわち、土俗的文化の領域でも、上からの故意の纏め上げがはたらかないところでは、〈文化産業〉とは言えないことになる。そうした場合にどうなるかは、一度、検討してみなくてはならない。そうした境界付けが問題になるときに、差し当たり参考になるのは、ヴァルター・ヘーヴァーニックの理論であろう²⁵⁸。ヘーヴァーニックが明らかにシュパーマーに依拠しつつ現代の民藝と呼んだものは、アドルノの理解とも照らし合うところがある。しかしまた、アドルノは、この脈絡で民藝の語を用いることを断固して肯んじない。ヘーヴァーニックはこう述べる。

広く演奏され鑑賞されたりしている音楽、あるいは読み物、また住まいの装飾、これらは、今日の時代の〈民藝〉である²⁵⁹。

255 Max HORKHEIMER / Theodor W. ADORNO, *Dialektik der Aufklärung*. Amsterdam 1947.; Max HORKHEIMER, *Art and Mass Culture* (1941).

256 Theodor W. ADORNO, *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica* (1967), S.60.

257 同上。

258 Walter HÄVERNICK, "Volkskunst" und „temporäre Gruppenkunst“ (1965).; DER., *Besprechung von: Leopold Schmidt, Volkskunst in Österreich*. Wien-Hannover 1966. In: Beiträge zur deutschen Volks- und Alertumskunde, 11 (1967), S. 185-187.

259 Walter HÄVERNICK, "Volkskunst" und „temporäre Gruppenkunst“ (1965), S.122.

ここでの〈演奏〉や〈読む〉などの語を〈消費〉というニュートラルな言い方で置き換えれば、両者の親近性は明白である。もっとも、ヘーヴァーニックが現象に密着した観察に固執している点はあるであろう。ともあれ、彼の理論は、〈現下臨機のグループ藝術〉(temporäre Gruppenkunst) の概念によって理解してよいもので、またそれはそれで注目に値することは疑えない²⁶⁰。

… 人間のあるグループがそのグループの精神性の表れとして独自の環世界を作り、それが、さして注目されない隣人その他の同胞の環世界とは異なった様相を呈するなら、状況によっては、自分の思うように何かを作る軌道が開けもする。しかも、全ヨーロッパの見本の重圧を受けずに、である。

そうした全ヨーロッパの見本が、文化産業によって設定されるものとほとんど変わらないものだとすれば、ヘーヴァーニックの線引きの試みは、〈民藝終焉後(の民藝)〉へと通じる経路を確保する試みと解してよいだろう。

そうした経路は幾通りも試みられてきた。たとえば、〈通俗文藝〉をめぐる議論を挙げてもよく、またその刺激の下で盛んに論議された〈俗美キッチュ〉という標識の問題²⁶¹も言及できよう。なお最後に触れておくべきものに、素人やアマチュアや半可通による藝術をどう理解すべきかという問題がある²⁶²。もっとも、ここでは、これに関する多くの発言から数例を選ぶにとどめる。*ヴェルナー・ツィーゲンフースは、*アルフレート・リヒトヴァルクに依拠しつつ、こう述べている²⁶³。

260 同上, S:123f.

261 次の諸文献を参照,(Trivialkunst-Tagung des Arbeitskreises) "Kunstgeschichte" der Thyssen-Stiftung. (多くの部数が複写された) Darmstadt 1966.; W. MRAZEK, "Hohe – triviale Kunst"; Klaus Lankheit, *Kunstgeschichte unter der Primat der Technik* S(1966),.20.; Wolfgang BRÜCKNER, *Kleinbürgerlicher und wohlstandsbürgerlicher Wandschmuck im 20. Jahrhundert* (1968), S.35. この箇所では著者は〈通俗的な図像のドキュメント〉を提唱している。; Adelhart ZIPPELIUS, *Völkunst im Rheinland* (1968), S.10: ここで著者は次のように言う: 〈土俗的な藝術が嘗てなかったほど今日息づいているというのが私の確信である〉。

262 次の著者の初期の研究を挙げる,Nikola MICHAILOW, *Zur Begriffsbestimmung der Laienmalerai* (1935); この他次を参照, Ernst SCHLEE, *Nordfriesische Laienmalerei* (1953).

263 Werner ZIEGENFUSS, *Kunst* (1931). In: Alfred VIERKANDT (Hg.), S.324.

民藝の後退と共に、藝術家による藝術が圧倒的となる時代に、ディレッタンティズム（半可通）が民藝的な営為の代用として位置を占めるようになった。

やや遅れて*オットー・ビハーリ＝メーリンも同趣旨の推測を表明した²⁶⁴。

消滅しつつある民藝は、素人藝術に流れ込んだ。この素人藝術とは、集団性と原初性の最後の輝きを没時間的な遊び本能や永遠のものである子供の造形慾と結びつけたものに他ならない。

これらの表明を検討においては、そこに含まれている非合理性の要素を取り除くことが不可避であるが、その操作をほどこすと、これらの思考のエキスとして残るのは、ディレッタンティズムと素人的技量が＜民藝（からの）連続体＞として生き続けることである。ディレッタンティズムと素人的技量など概念によっては、＜文化産業＞あるいは＜大衆文化＞の外部の領域を輪郭づけることができるわけではない。そもそもこれらの概念は、藝術産業のような現象あるいは現今の民藝の輪郭を定義することに適ったものではない。しかし、藝術産業は現今の民藝をめぐる議論においては、欠かすわけにはゆかないのも一方の事実である。

訳 注

(225) ユーリウス・シュヴィーテリング (Julius Schwietering 1884-1962): エングター (ブラムシェ市域 Engter/Bramsch NW) に生まれ、フランクフルト (M) に没したゲルマニスト・民俗学者。フライブルク大学その他でゲルマニスティク・プロテスタント神学・民俗学を学び、1908年にゲッティンゲン大学で「歌うと語る」(Singen und Sagen) のテーマで学位を得、1914年からハムブルク市博物館に勤務し、1921年ハムブルク大学でゲルマニスティクの分野で教授資格を得た。ライプツィヒ大学員外教授を経て、1928年からアルトゥール・ヒューブナーの後任としてミュンスター大学教授、1932年から38年までフランクフルト大学ゲルマニスティクの正教授、1938年から45年までヒューブナーの後任としてベルリン大学ゲルマニスティクの正教授であった。第二次世界大戦、再びフランクフルト大学のゲルマニスティクの正教授となった。早くから社会学の視点を取り入れた民俗研究を進め、その機能主義的方法は弟子のマティルデ・ハイン等によってドイツ民俗学の一つの方向となった。

(225) ロタール・プレッツェル (Lothar Pretzell): 不明

(226) トルステン・ゲーブハルト (Torsten Gebhard 1909-94): ライン中流域ジークブルク (Siegburg) に生まれ、ミュンヘンに没した民俗学者。はじめ生地に近いボンで、次いでミュンヘンでギュムナジウムに通い、高等学校卒業試験を経てミュンヘンの国立応用藝術学校と藝術アカデミーで学んだ。実科学校の教員となったが休暇をとってミュンヘン工科大学において美術史家ハン

264 Oto BIHALJI-MERIN, *Das naive Bild der Welt* (1959), S.28.

ス・カルリンガーに就いて研究を続け、1935年に学位を得た。翌年から1974年に定年退職となるまで、約40年にわたってバイエルン州文化財課 (Bayerisches Landessamt für Denkmalpflege) に勤務した。1960年からはバイエルン民俗調査室 (Bayerische Landesstelle für Volkskunde) の室長を兼ねた。農民家屋と家具をレパートリーとし、多くの図録・研究書を著した。

(226) フリードリヒ・ジーバー (Friedrich Sieber 1893-1973) : ザクセン州シュブレ川辺フリーダースドルフ (Friedersdorf /Spree) に生まれ、ブランデンブルク州エーバースヴァルデ (Eberswalde) に没した民俗学者。ゲルマニクを学び、やがてドイツ語圏の西スラヴ人であるヴェンド人とソルブ人の文藝と民俗の研究を深めた。その成果として春祭りをめぐるドイツ人とスラヴ人の伝承の交流の歴史を『春期の民俗行事に見るドイツと西スラヴの関係』(1968)を著した。ドレスデンの「ザクセン歴史・民俗研究所」(Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde)を拠点とした。早くから民藝にも関心を寄せて数点の研究書を世に問うた。

(226) パウル・ネド (Paul [= Pawol] Nedo 1908-84) : コティツ (Kotitz = Weissenberg SM) に生まれ、ライプツィヒに没したエスノログ。ドイツ国内のスラヴ系少数民族ソルブ人。ライプツィヒ大学で、ゲルマニスティク、民俗学を学んだ。ナチス・ドイツ期から第二次世界大戦後も、一貫してソルブ人の代表として文化政策にかかわった。1959年にライプツィヒ大学で教授としてソルブ人の文化を担当し、言語研究の他、昔話など口承文藝に堪能であった。

(227) ヴァルター・ハーヴァーニク (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。[シュヴェート「民藝とは」と重複]

(227) 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。ウィーン大学に学び、民俗学におけるウィーン学派のなかで学業を終えたが、早くから客観的な民俗研究を目指し、ウィーン学派のマイナス面を克服した。長期の兵役の後、第二次世界大戦後、ウィーン民俗博物館を拠点として、客観性を重んじた研究方法を提唱し、ドイツ民俗学の戦後の第一世代を代表する学究であった。ドイツ民俗学のほぼ全領域で研究を進めた。民藝 (Volkskunst) は特に多くの業績を残した分野であるが、収集・鑑識・展示企画に傑出していたのに比して、基本理論では脆弱さが指摘されることがあり、本稿でのエルケ・シュヴェートの言及も指標的なものである。

(227) ローベルト・ヴィルトハーバー (Robert Wildhaber 1902-82) : スイスのザンクト・ガレン州ヴァーレンシュタット市キルヒェンバッハ (Kirchenbach in Walenstadt) に生まれ、バーゼルに没した民俗研究者。ザンクト・ガレンで高等学校を終え、バーゼル大学へ進んで、ゲルマニスティク、民俗学を学び、1928年に同大学で学位を得た (十六世紀のスイスの劇作家の研究)。スイス民俗学会の創設者エドゥアルト・ホーフマン＝クライヤーを師と仰ぎ、ギュウナナジウム教師を経て、1946年からバーゼルのスイス民俗博物館 (Schweizerisches Museum für Volkskunde / Basel) の運営にあたり、またバーゼル大学へ出講して民俗学を講じた。バーゼルの博物館の収集はヴィルトハーバーによるところが大きく、スイスを代表する民俗学系の博物館人として欧米で広く知られた。また『世界民俗学文献目録』(Internationale Volkskundliche Bibliographie)の編集を1950年から1974年まで担当した (最後の数年は Rolf W. Brednich と共同編集)。[シュヴェート「民藝とは」と重複]

(227) エルンスト・シュレー (Ernst Schlee 1910-94) : ホルシュタインのハイデ (Heide/Holstein) に生まれ、シュレースヴィヒ (Schleswig) に没した美術史家・博物館人。マールブルク、ウィーン、ベルリン、キール、ストックホルムの諸大学で、哲学・ゲルマニスティク、民俗学を学び、学位を得たの後、キールのナチス文化組織に属して活動した。1939年にシュレースヴィヒ民俗博物館 (Volkskunde Museum Schleswig) の学術助手となり、戦後の1949年に館長となり、1975年の定年までそのポストで勤めた。1950年から郷土博物館の年刊誌『シュレースヴィヒ＝ホルシュタインの藝術』 (*Kunst in Schleswig-Holstein*) を編集した。

(228) ミヒャエル・ハーバーラント (Michael Haberlandt 1860-1940) : アルテンブルク (Altenburug 現ハンガリー) に生まれウィーンに没した人類学者、インド研究者。仮面研究のパイオニアでもある。オーストリア民俗学会を創設し、今日に至るオーストリア民俗学誌を創刊した。各方面の有識者 (アーロイス・リーゲルもその一人) の協力を得てウィーン民俗博物館を創設した。

(228) カール・ビュッヒャー (Karl Bücher 1847-1930) : ヘッセン州キルヒベルク (Kirchberg HE) に生まれ、ライプツィヒに没した経済学者。ドイツ国民経済学歴史学派の代表的な存在であった。1878年からフランクフルトで新聞記者の後、1881年に教授資格を得てタルトゥ (エストニア)、バーゼル (スイス)、カールスルーエで教えて、1892年にライプツィヒ大学教授となった。アーロイス・リーゲルの民藝論は、ビュッヒャーとその学派の経済史研究に依拠しつつ論説された。

(229) ダゴベルト・フライ (Dagobert Frey 1883-1962) : ウィーンに生まれ、シュトゥットガルトに没した美術史家。ウィーン工科大学で建築を学び、マックス・ドヴォルザーク (Max Dvořák 1874-1921) の助手として文化財の保存活動にあたり、またルネサンス、バロックから現代の主に建築を研究した。1931年にブレスラウ大学の藝術史の教授となった。ポーランドの文化財・博物館にもかわり、ナチス・ドイツの路線に沿った行動もあったとされる。1945年にウィーンへ戻り、文化財保存に従事したのち、1951年にシュトゥットガルトへ移住し、やがてシュトゥットガルト工科大学で教えた。晩年は、ジョットー、ミケランジェロ、レムブラントの研究を行なった。美術史研究では、ウィーン学派の理論の総合化を図り、ユーリウス・フォン・シュロツァーとヨーゼフ・シゴフスキーの様式研究と、マックス・ドヴァルザークの精神史研究を融合させることを目指した。

(229) シーグル・エリクソン (Sigurt Erixon 1888-1968) : 二十世紀のスウェーデンを代表するエスノログ。エステルイェータランド県セーデルシェーピング (Söderköping / Östergötlands Län) に生まれ、ストックホルム市域のリディング島 (Lidingö / Stockholm) で没した。1914年から北方博物館 (Nordiska museet) に勤務し、特に家屋建築を中心に幅広く民俗研究を行なった。1925年にウプサラ大学で学位相当の資格を得、1955年に博物館のリーダーとして教授資格を認められ、博物館付属の研究所の設立と共にその主宰となった。スウェーデンの家具に関する研究 (*Folklig möbelskultur I svenska bygder*: 1938) や建築の研究 (*Svensk byggnadskultur*: 1947) がある他、『ドイツ民俗地図』をモデルに『スウェーデン民俗地図』 (*Atlas över svensk folkkultur: materiel och social kultur*: 1957) を企画・実現させ、そのプロジェクトを通じて多くの後進を育成した。シャルフェ「モルフォロジー」より

(230) アルノルト・ハウザー (Arnold Hauser 1892-1978) : オーストリア＝ハンガリー帝国時代に今日のルーマニアのティミショアラ (Timișoara) に生まれ、ブダペストに没した藝術社会学者。ユダヤ人。1938年にナチスを逃れてイギリスへ渡り、1951～57年にはリーズ大学教授をつとめるなど、

イギリスでの活動が永かった。エルンスト・トレルチ、マックス・ドヴォジャーク (Max Dvořák)、ルカーチからの影響をも組み込みつつ、総合的な藝術史学を築いた。邦訳も多い

(230) マックス・ヴァルター (Max Walter 1888-1971) : 民俗学者・郷土誌家・博物館運営者。詳細は不明。

(231) ヨーゼフ・マリーア・リッツ (Joseph Maria Ritz 1892-1960) : バイエレン州バムベルク郡の小都市ドロゼンドルフ (Drosendorf/Memmelsdorf BY) に生まれ、同州キーム湖畔 (Hohenaschau im Chiemgau BY) に没した美術史家。バイエルン民俗調査室 (Bayerischen Landesstelle für Volkskunde) の設立者、1950-57年にわたってバイエルン文化財保護局 (Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege) の運営責任者であった。

(231) レーオポルト・シュミット (Leopold Schmidt 1912-1981) : ウィーンに生まれ没した民俗学者。ウィーン大学でゲルマニスティクを学び、やがて民俗学の全領域にわたって幅広い研究をおこなった。ウィーンのオーストリア民俗博物館を拠点とし、永くその館長であり、またオーストリア民俗学会会長でもあった。

(232) 鉄製供物 (Eisenvotive) : ドイツのバイエルン州から現在のオーストリアの諸地方でおこなわれてきた伝統的な奉納物の一種。数本の鉄の棒を曲げて牛や羊などを簡略化した表し、それを家畜の病気退散や多産を願うために奉納する。奉納ごとに鍛冶屋で作っていたこともあるが、多くは、教会堂で献金者に祈願に際して一時的に貸し出し、供え終わると回収している。原初的な供物形態の名残として、特にルードルフ・クリスが収集・研究を行なったことによって、宗教民俗学の論説史の面で重要性をもつ。

(233) 錦繪 (Bilderbogen) : 十八・十九世紀に広く行なわれた多くは一枚刷りの版畫で、主に村落民衆や都市の非教養層に向けて大量に生産された。聖人・風景・都市景観・動植物・戦争・自然災害・世相などが畫材であった。十八世紀には木版畫であったが、十九世紀前半に石板畫が優勢となった。ドイツ語圏では、ミュンヒェン、アウクスブルク、シュトゥットガルト、ベルリン、ノイルピーン (Neuruppin) などの都市に有力な版元が活動した。

(233) 瓦版 (Flugblatt) : 十五世紀末頃から現れた印刷の報道紙片。新聞の前身とも言えるが、また現代でもこの語を冠した新聞の別版が刷られることがある。民衆向けの安価な摺りもので、木版畫の頃からイラストが入ることも多かったが、文字だけの場合もある。

(233) 念持図像 (Andachtsbild) : 早い証左ではすでに十三世紀から現れる信心畫で、教会堂の外で個人が身に着けたり家内で禱る個人的な信心 (念持) のための小さな畫像。元はキリストの受難を描いたものが多く、次第に聖人畫などへ広がった。この術語の提唱はゲオルク・デヒーオ (Georg Dehil) とアーヴィン・パノフスキー (Erwin Panofski) で、またアドルフ・シュパーマー (Adolf Spamer) は紙片や小型の刺繍などの簡便な作品を<念持畫片・小聖畫> (kleines Andachtsbild) と呼んで独自の小区分を設け、それが後のクリスマス・カードなどにもなることを跡づけた。また念持図像の成立については美術史のパノフスキーに対して宗教民俗学の側からロムアルト・パウアライス (Romuald Bauerreiss) が論じて両者の間で応酬が起きた。

(233) 農民曆 (Bauernkalender) : 簡便なものでは月ごとの農事や自然の特徴を一枚摺りの木版畫で表したヨハネス・ニーダー (Johannes Nider) の農民曆が早い事例として知られる。また農事や生活の指南・教訓・行動の目安・諺などを記した手引書としては1508年の6葉綴りの「農民往来」 (Bauernparktik) から、やがて十八世紀には100葉を超えるものも現れた。万年曆の型式をとる種類

も行なわれた。

(233) ハンス・カルリンガー (Hans Karlinger 1882-1944) : ミュンヘンに生まれ没した美術史家。ミュンヘンで美術史を学んで1909年に学位を得てミュンヘンの文化財保護行政にかかわり、次いで1919年にミュンヘン工科大学の建築資料部門に職を得、1920年に同大学で教授資格を得た。1926年にアーヘンのライン＝ヴェストファーレン工科大学 (RWTH Aachen) の美術史の正教授となり、また同大学に付属するライフ美術館の館長を兼ねた。同館はアーヘン出身の肖像・歴史画家フランツ・ライフ (Franz Reiff 1835-1902) の作品の収集に因む。しかしアーヘンの風土が合わず、1932年にミュンヘン工科大学へ帰って美術史の正式教授となり、終生ロマネスティクと民藝を主な研究領域とした。

(234) ヴィルヘルム・フレンガー (Wilhelm Fraenger 1890-1964) : ドイツのバイエルン州エアランゲンに生まれ、ポツダムに没した美術史家・民俗学者。劇作家ツックマイヤーや畫家ココシユカとは青年期から交流があった。なお以下の〈黙示録に想を得たデューラーの木版画〉などに着目して民藝を論じたフレンガーの「十八世紀ロシアの民畫とドイツの原畫」(原注43)の拙訳と解説は、本誌『言語と文化』第33号を参照。ブリュックナー『青騎士』より

(235) マックス・ピカート (Max Picard 1888-1963) : ドイツのバーデン＝ヴュルテムベルク州シュopfハイム (Schopfheim) に生まれ、スイスのルガーノ近郊ネジオ (Neggio) に没した作家。ドイツの諸大学で医学を学びしばらく医師として活動したが、1918年からはスイスのティチーノに居所をさだめて専ら思索・著述をいそしんだ。プロテスタント教会に立つ宗教性と、現代社会の傾向をくアトム化と騒音と見る保守性を特徴とする。『表現主義的な農民繪畫』(Expressionistische Bauernmalerei. München 1917) も、学識者による民藝への着目ではあったが、農民に保守的な敬神を求めた面がある。

(235) ヨーゼフ・ブラウ (Josef Blau 1872-1960) : 南ズデーテンのオーバー・ノイエルン (Neuern bei Klattau 現チェコ Nýrsko) に生まれ、シュトラウビング (Straubing BY) に没した郷土誌家。プラハの教員養成学校に学び、やがて出身地の教員となった。1910年にエーガー (Eger チェコ Cheb) の大学講座に参加してプラハ大学の文学・フォルクスクンデの教授アドルフ・ハウフェン (Adolf Hauffen 1863-1930) の面識を得たのを機に郷土研究にいそしみ、出身地を含むペーメン森の民俗について多数の著作を世に送った。主要著作には『ペーメン森の家内工業と民藝』2巻 (Böhmerwäler Hauindustrie und Volkskunst. 1918) などがある。

(236) ロタル・プレツェル (Lothar Pretzell 1909-93) : ポメルンのデューブツォフ (現在はポーランド Dübrow / Pommern) に生まれ、ベルリンに没した美術史家。プロイセンの地主貴族 (世襲騎士) の家に生まれ、ミュンヘン・ケルン・ウィーン・パリの諸大学で藝術史・考古学・文献学・ロマネスティクを学び、ミュンヘンでヴィルヘルム・ピンダーの下で、ザルツブルクのバロック彫刻の研究で学位を得た。プロイセン各地の美術館に関わり、1941年にザルツブルク博物館 (Carolino-Augusteum) 館長となった。第二次世界大戦はイギリス占領地域で紛失した美術品の回収に奔走し、1953年から59年まで戦時中の美術品避難先であった「美術品保管所」(Kunstgutlager) の責任者をつとめた。1959年からベルリンのドイツ民俗博物館 (Museums für deutsche Volkskunde in Berlin) の館長であった。

(237) シュテファン・ヒルツェル (Stephan Hirzel) 不詳。ドイツ工作聯盟にも参加した建築家で、教会建築がレパートリーだったらしい

(237) フリッツ・ハマー (Fritz Hammer) 不詳。社会学の研究歴があり、スポーツを論じた次の著作がある。Der, *Der Masensport. Versuch einer soziologischen Analyse*. 1933.

(237) レナーテ・ヘルト (Renate Helt) 不詳。

(237) ベルンハルト・ジーベン (Bernhard Siepen) 不詳。

(237) クルト・ディンゲルシュテット (Kurt Dingelstedt) 不詳。

(238) ヴェルナー・ゾムバルト (Werner Sombart 1863-1941): エルムスレーベン (Ermsleben/Faleknstein/Harz) に生まれ、ベルリンに没した経済学者・社会学者。ベルリン大学でグスタフ・フォン・シュモラーやアドルフ・ヴァーグナーについて経済学・国家学などを学び、ブレスラウ大学、ベルリン商科大学を経て、1917年にベルリン大学教授として経済学を担当した。主著に『近代資本主義』や『これからの資本主義』などがあり、主要著作はほとんど邦訳されている。

(239) バウハウス (Bauhaus): 1919年にドイツ帝国のヴィルヘルム・エルンスト大公 (Großherzog Wilhelm Ernst von Sachsen-Weimar-Eisenach 1876-1923) の構想を受けて、ヴァイマルに設立された美術・建築・デザインなどの総合的な芸術教育施設。当初アールヌーボー系のベルギーの建築家アンリ・ヴァン・デ・ヴェルデ (Henry van de Velde 1863-1957) に託されたが、イギリスのアート・アンド・クラフツ運動の影響を受けたヘルマン・ムテジウス (Hermann Muthesius 1861-1927) と衝突して実らず、デ・ヴェルデを引き継いでモダニズムの建築家ヴァルター・グロピウス (Walter Gropius 1883-1969) が創設者となった。名称は中世に建築に携わる職人の組合であったバウヒュッテ (Bauhütte) の縁語として考案された。1933年にナチス・ドイツの介入によって閉鎖された。14年の活動であったが、手仕事と近代工業を融合して新しいデザインや工法を切り開いた意義は計り知れない。

(240) ヨアヒム・リングルナツ (Joachim Ringelnatz 本名 Hans Gustav Bötticher 1883-1934): ライプツィヒ近郊ヴルツェン (Wurzen bei Leipzig) に生まれ、ベルリンに没した詩人・カヴァレティスト。児童書の作家の子として生まれ、大学へ進まず船員になったが、小柄のため退け者にされ、やがてミュンヘンの寄席でカバレット詩人となった。一九一九年からリングルナツの藝名を用い、さらにベルリンへ出て詩人・寄席詩人として名声を博したが、ナチスの擡頭によって活動が制約されるなかで没した。

(240) リーツラー (W. Riezler) 不詳。1920年代のバイエルンにおける郵便システムの帝国移管に伴い各地に新しく建設された独自のスタイル、すなわち郵便局建設集団 (Postbauschule) にかかわったアーティストだったらしい。

(242) アンдре・マルロー (André Malraux 1901-76) パリに生まれ、パリ南東クレティユ (Créteil) に没した作家・美術評論家・政治家。仏領インドシナなど外国で冒険と奇行を繰り返しつつ小説や論説を執筆した。ナチス・ドイツへのレジスタンスにも参加したフランスの英雄でもあり、文部大臣を長くつとめた。

(243) メリアン・W・スミス (Merian W[esley] Smith 1907-61): ニューヨークに生まれ、ロンドンに没した文化人類学者。コロムビア大学に学び、1938年に PhD. を得た。研究のフィールドは主に北西インド。アメリカ人類学協会の会長をつとめた。1952年にイギリスに移住し、LSE 人類学部門で非常勤講師を断続的に務めた。

(244) テーオドル・W・アドルノ (Theodor W[iesengrund] Adorno 1903-69) フランクフルト (M) に生まれ、スイスのヴァレー州ヴィスプ (Visp / Wallis) に没した哲学者・社会思想家。ユダヤ人

であり、誕生時はユダヤ教徒であったが、後にプロテスタント教会に転じた。フランクフルト大学で哲学・社会学・音楽学・心理学を学び、1924年に哲学の分野で学位を得た。ウィーンでアルバン・ベルクと交流し、作曲と音楽評論を手掛けた。ナチ政権の成立と共に1934年から49年までドイツを離れ、その間、アメリカを経験した。1950年からフランクフルト大学教授として、いわゆるフランクフルト学派の中心的存在であった。ヘーゲルとマルクスの古典哲学を基礎に、フロイトとベンヤミンを消化しつつ、現代の大衆社会の精神的・心理的特質を追求し、独自の用語によって表現した。ホルクハイマーとの共著『啓蒙の現象法』は主要著作の一つ。

(244) ドワイト・マクドナルド (Dwight MacDonald 1906-82) ニューヨークに生まれ没したアメリカの社会・政治評論家。イェール大学に学んだ後、雑誌『タイム』や『フォーチュン』の編集にたずさわったが、1930年頃には、左翼的な観点から独自活動に入った。トロツキー、続いてスターリンを批判し、またコミニズムへの忌避から一時ナチス・ドイツの東部戦線に理解を示したが、やがてナチズム批判に転じた。

(245) マックス・ホルクハイマー (Max Horkheimer 1895-1973) シュトゥットガルト近郊ツッフェンハウゼン (Zuffenhausen BW) に生まれ、ニュルンベルクに没した社会哲学者。ユダヤ系ドイツ人。ミュンヘン、フランクフルト (M)、フライブルクの諸大学で学び、フランクフルト大学で1922年に学位、1925年に教授資格を得た。1930年に同大学の社会研究所の創設に参加したが、ナチ政権の成立を見て、1934年にドイツを去って主にアメリカに亡命した。コロンビア大学で教え、戦後1949年にドイツへ帰り、フランクフルト教授、また社会研究所長として、アドルノ共にフランクフルト学派の中心的存在であった。〈文化産業〉(Kulturindustrie)の語を指定して行った批判的論評は、アドルノとの共著『啓蒙の現象法』の一部を構成する。

(245) 文化産業 (工業) (Kulturindustrie) アドルノとホルクハイマーによる現代文化への批判的考察『啓蒙の弁証法』(Dialektik der Aufklärung, Amsterdam 1947)における重要概念。〈文化〉は個性原理によるものであり、〈産業〉とは相いれないことを軸に、アメリカを世相をも素材にしつつ大衆文化とその供給者である資本を批判的に分析している。その論説は独自であるが、語の歴史だけをみれば、“Kulturindustrie”は、十九世紀末の„Volkskunst“をめぐる議論のなかで現れていた。

(246) ヴェルナー・ツィーゲンフース (Werner Ziegenfuß 1904-75) ルール地方エッセン (Essen NW) に生まれ、ベルリンに没した社会学者・文筆家。法学と哲学をハムブルク大学で、次いで社会学とエスノロジーをベルリン大学で学び、後者で1926年に学位を得て助手となった。1933年にナチスに入党したが、党内では評価されなかった。1936年にハムブルク大学の社会学の助手となったが研究職の目途が立たず、消費者協同組合聯合につとめた。また独自に社会学と哲学の事典の作成につとめた。戦後は非ナチ化の措置を受けて1947年に自由を得た。1950年代から60年代にはベルリン自由大学やニュルンベルク商業大学で教鞭を執ったが、(ホモセクシュアルが理由とも言われるが)やがて退職して町の学者として哲学と社会学の事典づくりをつづけた。工事現場の労働などで生計を立てるなど貧窮のうちに没した。主著は『市民世界』(Die bürgerliche Welt, 1948)

(246) アルフレート・リヒトヴァルク (Alfred Lichtwark 1852-1914) ハムブルク近郊ライトブローク (Reitbrook 現在はハムブルクの南東市域ベルゲドルフ区に属する) に生まれ、ハムブルクに没した美術史家。水車屋 (現存) の子として生まれ、母親は音楽家パッハの直系とされ、幸福な少年時代を送ったが、父親が旅館経営に失敗して貧窮の中で、奨学金を得てドレスデンとライプツィヒで教育学を学んだ。ベルリンで教育改革運動に参加し、1886年にハムブルク美術館の館

長となって、同館の収蔵と運営につとめた。博物館教育と学校教育への美術の導入のオピニオン・リーダーであった。

(247) オットー・ビハリー＝メリン (Oto Bihalji-Merin 1904-93) セルビアのゼムン (Земун / Zemun 現在は首都ベオグラードの市区) に生まれた美術史家。ベオグラードの美術学校の後、ベルリンの藝術総合大学で学んだ。1924年にユーゴスラヴィア共産党に、次いでドイツ共産党に入党して、後者の機関誌の編集にたずさわった。ナチ政権の成立を見て1933年にパリへ亡命し、次いで諸国を移動し、1941年にセルビアへ戻って軍務に就き、ドイツ軍の捕虜となった。戦後はユーゴ共産党の機関紙『戦闘』(Borba / Б о р б а) の編集長をはじめ、多くの雑誌の編集に関わった。その間、特に造形藝術の分野での旺盛な文筆家であった。