

翻 訳

エルケ・シュヴェート

民藝と藝術産業

—民藝研究の新たな方向のための考察—
(1)

河 野 眞 (訳・解説)

[解題]

本稿はドイツの民俗研究者エルケ・シュヴェートの表題のタイトルの論考の翻訳で、これから数回に分けて紹介できればと思う。はじめに書誌データである。

Elke Schwedt, *Volkskunst und Kunstgewerbe. Überlegungen zu einer Neuorientierung der Volkskunsthochschule*. Tübinger Vereinigung für Volkskunde e.V. Tübingen Schloß 1970. (Untersuchungen des Ludwig-Uhland-Institut der Universität Tübingen im Auftrag der Tübinger Vereinigung für Volkskunde hrsg.von Hermann Bausinger, Utz Jeggle, Gottfried Korff, Martin Scharfe und Rudolf Schenda, Bd.28.)

著者について

著者のエルケ・シュヴェートはポーランド西端の西ポモージェ県シュチェチン (Stettin Szczecin/ Województwo zachodniopomorskie), 独名シュテティン (Stettin) に生まれた。ドイツとの国境の港湾都市で、長くドイツ人が多い町であったが、第二次世界大戦後、ドイツ人は強制退去となった。学業ではハムブルク大学とテュービンゲン大学で美術史と考古学を学び、1970年にテュービンゲン大学で学位を得た。本稿はその学位論文にあたる。当時、ドイツ語圏の民俗研究では学問分野としての原理を見直す動きが起きていた。中心はテュービンゲン大学で、民俗学科の主任教授ヘルマン・バウジンガーがリーダーであった。エルケ女史は同じくテュービンゲン大学で民俗学を学んだヘルベルト・シュヴェートと結婚して、夫妻ともにドイツ民俗学の改革運動の一翼をになってきた。夫のヘルベルト・シュヴェート (Herbert Schwedt 1934-2010) はバウジンガーより八歳若く、改革の初期の成果である『新しい移住団地—ルートヴィヒ・ウーラント研究所による民俗学・社会学調査』をバウジンガーと共にまとめた三人の編者の一人で、また1968年には小規模町村体の文化様式の研究で教授

資格を得ていた。そして1972年にマインツ大学教授として民俗学科を主宰したが、その活動のほとんどはエルケ女史との共同作業であった。

本書は、テュービンゲン大学の民俗学科の教員・研究者組織である「経験型文化研究のためのルートヴィヒ・ウーラント研究所」の叢書の一冊として1970年中に刊行された。

なおシュヴェート夫妻の共同の著作については、先に訳出・刊行した『シュヴァーベンの民俗 年中行事と人生儀礼』（文楫堂 2009年）の「あとがき」で解説を行なったのでここでは省略する。

ドイツ語圏の民藝研究における本書の位置について

《民藝》と訳すことができるドイツ語の術語は „Volkskunst“ であるが、エルケ・シュヴェートは早くからこれに専門的にかかわった。なおこの方面ではやはり夫妻の共著として次がある。

Herbert und Elke Schwedt, *Malerei auf Narrenkleidern: die Has- u. Hanselmaler in Sudwestdeutschland* (Forschungen und Berichte zur Volkskunde in Baden-Württemberg) Stuttgart : Müller und Gräff, 1975.

Herbert und Elke Schwedt, *Schwäbische Volkskunst*. Stuttgart : Kohlhammer 1981.

訳者は永年、ドイツ語圏での民衆的な工芸に関心を寄せ、また日本の《民藝》との対比を課題の一つとしてきたが、最近ようやくそれをまとめつつある。本邦での《民藝》の造語を含む一連の動向は、大きく見れば欧米各国の十九世紀半ばからの動きと重なるところがあるが、それらをドイツ語圏を中心に系統的に理解することを試みている。そうしたテーマの一環として見過ごすわけにはゆかないのは、《民藝》やドイツ語の *Volkskunst* や英語の *Folk art* の現在のあり方をどう見るかである。民藝論ではいわば出口の議論に当たる。その観点からドイツ語圏の学史を見渡したとき、あらためて目にはいったのが本書であった。はじめて読んだのは三十年ほど前であるが、民藝の現在の如何を問うなら、理論的な追求では本書がドイツ語圏での一つの解答であったことを改めて認識したのである。目下、編んでいるドイツ語圏の民藝論のアンソロジーとそれを踏まえた自説を併せた一書に収めることも考えたが、他の十篇ほどの論考に比べて幾分長めであり、独立して取り上げることにした。その主張が明白になるのは後半であるが、日本の議論とはかなり違った、しかし議論を蓄積してきたドイツ語圏の学史からは必然の方向が示され、またそれがまとまった形で表明されることになる。

エルケ・シュヴェート

民藝と藝術産業 —民藝研究の新たな方向のための考察

I. 価値づけの問題性

I. 1. 研究が始まる前段階

農民の工芸品がサロンに姿を見せるようになったのは、工業社会のなかでそれらが明らかに意味を失っていった頃であった。十九世紀も終わろうとする時期、富裕な市民のあいだでは、そうした品々への関心が高まっただけでなく、学問の分野でも発見されることになった。〈色と香りを湛えつつもひっそりと咲く花〉、〈人を感動にさそい陶酔にいざなう源泉〉とは*アーロイス・リーグルの表現である¹、人々は興奮して語りはじめ、農民藝術をもとめ、民藝 (Volkskunst) をたずねて田舎を隈なく歩くような動きが起きた。関心が向かった先は、その当時の現代の形態ではない。探索の先は、農民の住いをたずねても珍しくなった種類の家具であり、農民が藝術とは感じなくなっていた種類の工芸品であった。農民たちは、もはや祖先が製作したものを尊ばず、冷淡にすべてを消滅に委ねている、と1901年に歎いたのは*オスカー・シュヴィントラーツハイムであった²。

何度も気づいたことだが、たとえば*フィアランデ (=ハムブルク市域) の古い農民家屋の住人たちは、自分たちの*居間の竈や壁面にほどこされた昔の*スグラフフィート装飾について注意を向けたことがない。また*アラーメーエ (=ハムブルク市域) の教会堂では厚い漆喰塗りの下部あたりに鑄鉄製の素晴らしい帽子掛けに見かけたが、これまた<誰一人として>知ってはいなかったと言えるほどだった。

研究分野においてかかる回顧的・リアリティ拒絶的姿勢が擡頭したことを説明するには、虚心坦懐な観察に待ったをかけるような価値観の存在を挙げなければならない。それには、

1 Alois RIEGL, *Volkskunst, Hausfleiß und Hausindustrie*, S.1.

2 Oskar SCHWINDRAZHEIM, *Von deutscher Bauernkunst*, S.430.

また個々人の心理傾性向も重なっていたであろう。³ *アドルフ・シュパーマーが指摘した〈情念の琴線〉である³。

〈民藝〉(Volkskunst), この言葉ほど, 自由な人間の思慮と存在と藝術的情念の琴線を高鳴らすものはあるまい。この言葉ほど, 一旦高揚した心理を理知へと醒めしむるに難きものはあるまい。

あるいは*ヴォルフガング・ブリュックナーが定義した言い方では, 時代潮流に沿った美的価値観の固定である⁴。同時代の刊行物を証左として徴せば, 推測をさらに強めることができよう。事実, そうした動きは, たとえばオスカー・シュヴィントラーツハイムの発言において明白になる。彼は, 農民工芸と, 〈低俗品, すなわち A から Z に至る数々のまやか商品〉とを対比させた。そして, 昔の農民家屋の美を称揚した。その居間が〈独自の性格〉を持つこと, その家具類の無類にして目的に適い, しかも快活な雰囲気を漂わせていたことを力説した。それに較べて現今の家屋は, 〈屋根紙の張子〉であり, 〈見掛け倒しの宮殿〉であり, 中に詰まっているものも, 〈ぞっとするような脆い家具と, 五銭銅貨で買えるような置物のごった煮〉でしかないと言い捨てる⁵。

昔の農民工芸品へのかかる評価は, 十九世紀の刊行物にはふんだんに見つかるが, とりわけ十九世紀から二十世紀への転換期頃に頂点に達した観がある⁶。懐旧の後光を受けて, 農民工芸の数々は, 過去の健やかであった世界の〈聖遺物〉⁷として立ち現れた。民藝がかかる〈声価〉⁸を得たのは, *ヘルマン・バウジンガーが〈民俗文化〉の全体に付着することを突きとめた〈理論的な価値付け〉⁹の故だけではなかった。十九世紀の工業生産に直面して,

3 Adolf SPAMER, *Volkskunst und Volkskunde*, S.1. シュパーマーは次のように述べる。

4 Wolfgang BRÜCKNER, *Expression und Formel in Massenkunst*, S.123f. – また次を参照, Max WALTER, *Wege zur Erkenntnis der Volkskunst*, S.100.; Friedrich SIEBER, *Begriff und Wesen der Volkskunst in der Volkskunsthforschung*, S.32.; Aleksander JACKOWSKI / Jadwiga JARNUSZKIEWICZ, *Polnische Volkskunst*, S.6. 〈民藝への関係の歴史は, そもそも美意識の変遷の歴史である〉。

5 Oskar SCHWINDRAZHEIM, *Läßt sich die Bauernkunst wieder beleben*, S.141.

6 参照, Herbert SCHWEDT, *Moderne Kunst, Kunstgewerbe und Volkskunst.*; Bernward Deneke, *Die Entdeckung der Volkskunst durch das Kunstgewerbe.; Ders., Beziehungen zwischen Kunsthandwerk und Volkskunst um 1900.*

7 Josef Aug. LUX, *Motive aus alter Kultur*, S.280.

8 Arnold HAUSER, *Philosophie der Kunstgeschichte*, S.310. Auch Hauser vermag sich aber Wertungen nicht zu enthalten.

9 Hermann BAUSINGER, *Volkkultur in der technischen Welt*, S.145.

特殊な価値付けの系譜ができたのである。その結果したものはもうひとつの価値づけであり、これが民藝の学問的な扱いに決定的な意味をもつことになった。

十九世紀の書き物でもそうであったが、今日に至るも、過去の農民文化の所産は、引き立て役に助けられて解釈されているところがある。〈非藝術〉(Unkunst *ヘルベルト・フロイデントール)¹⁰、あるいは〈非文化〉(Unkultur *コンラート・ハーム)¹¹である。この非藝術や非文化は、工業的な大衆工藝や大衆文化と同じと見られている。表通りに懸かる看板、すなわち*『ドイツ民俗学事典』の一節でもこう解説される¹²。

藝術に工業化が最後の突入を果たして以来、民藝の語を被せることによって救い出せるような何ものも、もはやく上からは>やって来ない。

これと同等の発言は無数に行なわれている。繰り返して言われたのは、止むことなく平準化が進む時代、すなわち<自由気ままと機械と交通が嵐のごとき時代の驀進>であり、これが民藝から<根の土台>を奪ったというのである¹³。あるいは、一見理性的に見えるところでは、<完全なデモクラシー化>や<文化の画一化>¹⁴が言われることもある。1955年に*ヘルムート・ローゼンフェルトは、<工業藝術>(Industriekunst)はもはや実際の要請には応えるものではなく、ただ本物をもとめる健全な感情をかき乱すだけである、と述べた。

民衆に近い、*土俗的(volkstümlich)な藝術が民藝(Volkskunst)であるのは、それが誰にも訴えるからであり、万人の原感情を発揚することができるからに他ならないが、それに取って代わったのは、俗美(Kitsch)と呼ばれるもの、ありふれた意味での沈降した文化物象、劇場的感情、気取ったポーズ、砂糖で甘くした怠惰であった¹⁵。

ここに挙げたのはほんの僅かな事例で、同種の多くの発言で幾らも補うことができる。実際、<古き良き民藝>¹⁶が繰り返し語られる。たとえば、1955年になってもパッサウで開催され

10 Herbert FREUDENTHAL, *Volkkundliche Streiflichter (Dingliche Volkskultur)*, S.144.

11 Konrad HAHM, *Grundzüge der deutschen Volkskunst*, S.413.

12 Richard BEITL (Hg.), *Wörterbuch der deutschen Volkskunde*. 2.Aufl. Stuttgart 1955 (= Kröners Taschenausgabe, 127), S:811.

13 Heinrich SOHNREY, *Kunst auf dem Lande. Ein Wegweiser für die Pflege des Schönen und des Heimatsinnes im deutschen Dorf*. 2.Aufl. Bielefeld und Leipzig 1929, S.3.

14 Arnold HAUSER, *Philosophie der Kunstgeschichte*, S.364.

15 Hellmuth ROSENFELD, *Die Rolle des Bilderbogens in der deutschen Volkskultur*. 1955. S.84.

16 Emil LOHSEX, *Volkskunst. Eine Besinnung auf ihre bildnerische Eigenart*, S.161.

た「ドイツ民俗学会」の大会では、こういう言い方も耳にした¹⁷。

あれこれの理論に煩わされないなら、すなわち土俗的な手仕事の名残りを相手にするなら、手仕事の智恵と自然に接する喜びを常に新たにすることになるだろう。実際、感じやすい眼差しをもつ誰にも、それらの手仕事において、自然が開示されるはずである。

もしそうした〈感じやすい眼差し〉を持つことを目指さないなら、そうした学問的位置は価値付けによって予め固定観念となっていることを認識するほかない。この先験的な固定観念には結果が伴う。すなわち、〈放棄された諸形態を是とする一面的な価値付け〉へと走って行くのである。またそれについては、*ヨーゼフ・デュニングャーが1954年に、今日の民俗学にとって危険なものとして指摘したことがある¹⁸。また*ヴォルフガング・エメリッヒによれば、そうした固定観念こそ、民俗研究に巣食う〈あやしげな選択メカニズム〉の深刻な原因であり、かつ民俗研究に〈因習的・愛好家的本位の対象のカノン〉が付着する因由なのであった¹⁹。

民藝を新たに位置付けるには、たとえ応急措置という程度ではあれ、その固定観念を検討しなくてはならない。そのために必要とされるのは、そうした価値観の歴史をふりかえり、それが研究に及ぼした影響を検討することである。十九世紀後半におけるその重要な材料は、イギリスの*アーツ・アンド・クラフツ運動と、*オーストリアならびにドイツにおける工藝産業の改革運動であった。

1. 2. 美術工業と民藝

〈民衆の生命（生き方）は、多くの場合、溶岩流に似ている〉、と*ジョン・ラスキンは1849年に書いた。

はじめは沸騰して蕃進し、次いで明るく熱くなり、やがて緩慢で流動性を失い、最後には外皮が凝固するが、それが造るところの層やずれや塊によってなおも幅を利かせることになる²⁰。

17 Torsten GEBHARD, *Frühe Stufen volkstümlicher Schablonenmalerei und verwandte Werke aus der Zeit zwischen Gotik und Barock*. In: Carinthia (I) 145 (1955), S.490-507, bes. S.507.

18 Josef DÜNNINGER, *Das 19. Jahrhundert als volkskundliches Problem*. In: Rheinisches Jahrbuch für Volkskunde, 5 (1954), S.281-294, bes. S.287. また次を参照, Ina-Maria GREVERUS, *Zu einer nostalgisch-retrospektiven Bezugsrichtung der Volkskunde*. In: Hessische Blätter für Volkskunde, 60 (1969), S.11-28.

19 Wolfgang EMMERICH, *Germanische Volkstumsideologie*, S.286.

20 John RUSKIN, *The Seven Lamps of Architecture*. New York 1849. Zit. nach: Ders.: *Ausgewählte Werke in*

イギリスの藝術理論家にして社会改良家であったこの論者は、そうした段階を、もちろん悲痛な思いで見つめていた。藝術も建築も、ここでもなぞられたのと同じ展開の末にその段階に到達していた。ラスキンの辛辣な言い方の背景は、他国に先がけて工業化が色濃くなっていたイギリスの文化的状況であった。ラスキンによれば、あらゆる藝術の頹落を如実に映しているのは、とりわけ家屋や住居のなかである²¹。

都市がこういう建て方（否、壊し方とか貼り付け細工と言った方がよいが）をされる国には、まともな慎しみや満足や藝術は不可能である。そこにあるのは、醜い陳腐な吹き出物で、それが千切れたり沁みになったりして国中に広まって食い尽くしている。

ラスキンは、家屋の内装をも弾劾して止まない²²。

装飾や光沢や優美のあらゆる種類がふんだんに取り入れられるのを見るのは、私の好むところである。しかし、取るに足らない飾り物やつまらない形が氾濫し、天井にカーテン・ボックスが取り付けられ、ドアに大理石模様が付き、窓のカーテンに房が下がる、その他それに類したありあらゆるガラクタに無益な費えがなされているのは我慢ができない。これら何千という品々が風習になってしまったのは愚劣でもある。商売は、誰もが使用し必要とするこれらのものをあつかうわけだが、そこに、本当の喜びという祝福の発光が無いのはそれとしても、その上、有用性のかけらもない。かくして、ことがらの半分にあたる用途を果たすこともなく、またもう半分たるべき家内のくつろぎをもだいなしにしてしまう。

ラスキンが特に反撥したのは機械であり、また機械が藝術生産に及ぼす影響力であった。それは、ありとあらゆるノン・カルチャーの原因としての工場における機械の原理への反撥であった²³。

vollständiger Übersetzung, Bd.1, S:279.

21 同上, Bd.4, S.129.

22 同上, *Ausgewählte Werke in vollständiger Übersetzung*, Bd.1, S.35f.; ウィリアム・モリスも1879年の講演 „The Art of the People“ において、裕福な人々の家の調度品は、その十分の九は燃やして無くしてしまうしかない、と強調した。それらの家々は、＜言うも愚かなくらいの何十トンものガラクタで詰まっている＞が、唯一受け入れてもよいのは厨房の品々だ、とも言う。参照, William MORRIS, *Collected Works*, Bd.22, S.23f. und S.49. – また次の文献も参照, Nikolaus PEVSNER, *Architektur und angewandte Kunst*, S:233f.

23 次のヴェンティヒ、リヒター、ニータム、ペーフスナーの著作を参照, Heinrich WAENTIG,

工場装飾品は、自ら備えてもいない労働価値の提示である。……それゆえ恥知らずであり、やくざ的であり、罪である²⁴。

さらに別の箇所でラスキンは、民衆の藝術感覚について、装飾の目的でそうした安っぽい代用品が用いられている有様では希望はあり得ない、とも述べた²⁵。同種の発言はこれより先にトマス・カーライルも行なっている。カーライルはラスキンと知り合いで、両者の間には意見の交換があったことも判明している。ぞんざいな職人たちが大手を振って歩いている状況を、カーライルは次のように説いた。

イギリス全土で店舗や工房がどんな様子か知っているかね。一体、どこに気高い仕事が残っているだろう。率直に言えば、否としか答えられない。何処も彼処も低俗品ばかりで、それにラッカーを小器用に塗っているのだ。

ラスキンと同様、*ウィリアム・モリスも機械製品を排斥した²⁶。

我々は、我々自身が作り出した怪物の奴隷になっている……………。

*ニコラウス・ペーフスナーによれば、機械はモリスの仇敵であった²⁷。

新時代の製造方法へのモリスの呪詛めいた敵愾心は、彼の後継者たちにそっくり受け継がれていった。アーツ・アンド・クラフツ運動は、手作り工芸に再生をもたらしたが、工場工芸には発展しなかった。

民藝への関心を促したのは、かかる機械生産の排斥であり、排斥は取りも直さず手仕事の称揚であった。そしてラスキンの理念を受け継いだモリスは、社会主義的な共同体のなかでの

Wirtschaft und Kunst. – Johannes RICHTER, *Die Entwicklung des kunstzerzieherischen Gedankens.* – H.A. NEEDHAM, *Le Development de l'Esthetique en France et en Angleterre au XIXe Siecle.* – Nikolaus PEVSNER, *Wegbreiter moderner Formgebung.*

24 John RUSKIN, *Ausgewählte Werke in vollständiger Übersetzung*, Bd.1, S.599.

25 同上, Bd.1, S.103.; なお次のカーライルの言葉は「教皇と現代」の一文である。参照, Thomas CARLYLE, *Papst and Present*, London 1845, なお以上はヴェンティヒの著作から引用した。参照, Heinrich WAENTIG, *Wirtschaft und Kunst*, S.13.

26 同上, S.299.

27 Nikolaus PEVSNER, *Wegbreiter moderner Formgebung*, S.16.

改造と新秩序を志向した。背景には、現行の生産形態の支配の下では真の藝術はあり得ないという彼の信念があった。能うかぎり簡素な工藝作品の製作に欠くべからざるものは喜びと関心と考えられたが、それが沸き起こるのはどこであろうか、とモリスは問うた。

働き手が自由な創造に携わり、しかも自分が健康な人間として必要とするものを必要に合わせて良きものとして作ることを意識するときだけにだけである。

しかし現今の生産システムにあつては、労働者は、生産者としても消費者としても、自分自身の望みによって作るのでもなければ、求めるのでもない²⁸。それに対して、藝術は<人間が自分の仕事に喜びを覚えた表れ>である、とモリスは定義した²⁹。そうした藝術は少数者のための贅沢品ではあり得ず、民衆による民衆のためのものであり、生産者にも消費者にも幸福となる、とモリスは言う³⁰。そして自ら構想した理想社会を、ユートピア小説『新世界便り』においてスケッチした。その一節では、こう記される³¹。

機械は文句なく放棄されたが、その理由は、機械は藝術を生みようがないからであった。もちろん藝術が求められないはずはなかったが、それは、もはや労働の感じがしない楽しみのみを被ってなされるのであり、機械に従事する作業に代わって楽しみと一体になった仕事として行なわれる。

同様の非歴史的な夢想は、ラスキンも思い描いていた。

私たちに、イギリスの地面を少々委ねてもらいたい。そうすれば、楽しく、平和で、実り豊かな土地になるはずだ。

そこでは、蒸気機関車や鉄道が平和をかき乱すこともない、と言う³²。

28 Heinrich WAENTIG, *Wirtschaft und Kunst*, S.55. – Nikolaus PEVSNER, *Wegbreiter moderner Formgebung*, S.14f.

29 William MORRIS, *Collected Works*, Bd.22, S.42.

30 同上, 特に p.47.

31 同上, Bd.16. なおこの箇所はハインリヒ・ヴェンティヒの次の著作から引用した。Heinrich WAENTIG, *Wirtschaft und Kunst* (注28), S.57.

32 同上, S.37f.

音楽や詩歌が私たちの存在の一部になり、子供たちはそれに合わせて踊りや歌を覚えることであろう。そして時が経てば、何人かの大人も加わるだろう。藝術についても何らかのものが得られよう。少なくとも、ギリシア人のような、二三の壺を作り出せないか試みることになるだろう。そして次第に、より高度な藝術や創造力を帯びた想念が私たちのなかに根付き、かすかにではあれ認識の光が私たちを照らし出すだろう。

この空想画は、*セイント・ジョージ・ギルドによって現実となった。1870年代にギルドは荒地を入手し、工業や科学技術と縁を切つて〈自らの手で〉、〈風と波の力を徹底的に活用して〉農業と手仕事を開拓した³³。もともと、その企画はまもなく挫折した。

庶民藝術の発見に向けて僅かではあれ一歩踏み出したのは、そうした理念からであった。たとえばジョン・ラスキンは、マン島やヨークシャーやウェストモアランドにおいて、消滅しつつあった家内工業の再生に取り組んだ。ウィリアム・モリスは、〈庶民〉(common fellows)³⁴や〈素朴な田舎人〉(simple country-folk)³⁵の藝術に熱狂した。そして1884年に*「ホームアート・工業協会」が設立された。これは、〈イギリスでほとんど消滅しかけている民藝を新たに復活させ〉、貧しい階級にさまざまな藝術産業の活動を教えるためであった³⁶。

しかし、過去の農村民衆の藝術やその当代における残存に、関心の中心があったのではない。ジョン・ラスキン、ウィリアム・モリス、アーツ・アンド・クラフツ運動、そして彼らの後継者、そのいずれもが理想としたのは主に中世であった。〈素朴であり、素朴において真実であり、しかも高度な藝術能力を秘めていた中世精神〉が志向された、と*ヘルベルト・シュヴェートは述べている³⁷。工業以前の時代の手仕事と手工業が、〈半野蛮の諸民族のプリミティヴな藝術〉³⁸と共に、理想となったのである³⁹。

近代諸学の重層した認識、現代的な行動に費やされる全エネルギー、近代的な思考の沈潜と精神性、これらを以ってしては、十四世紀のバークシャーの無知で迷信深い農民の手仕事を再現することはできない。遊牧民クルド人の羊飼いの手仕事も再現できない。搾取に

33 Heinrich WAENTIG, *Wirtschaft und Kunst*, S.39.

34 William MORRIS, *Collected Works*, Bd.22, S:28f.

35 同上, Bd.16, S:201ff.

36 Heinrich WAENTIG, *Wirtschaft und Kunst*, S, 126.; また次のムテジウスをも参照, Hermann Muthesius, *Der kunstgewerbliche Dilettantismus in England*.

37 Herbert SCHWEDT, *Moderne Kunst, Kunstgewerbe und Volkskunst*, S.204.

38 John RUSKIN, *Gesammelte Werke in vollständiger Übersetzung*, Bd.4, S.25f

39 Heinrich WAENTIG, *Wirtschaft und Kunst*, S.85.

苦しむインドの小作農民の手仕事も再現できない。

ちなみに*ヨーゼフ・アウグスト・ルックスによれば、イギリスの改革運動では審美的な契機よりも倫理的な契機が特徴的であり、特に手仕事の称揚においてそれが発現したと言う⁴⁰。

土俗的な藝術生産におけるプリミティヴで捉われない表現が、よそよそしく機械的でしかない手の動きで平板なルーティーン化された魂を欠いた作業よりも、はるかに上位に位置付けられた。

保存運動へつながっていったのは、かかる価値観であった。しかし、そうした藝術表出における美的な特徴を詳細に極めるところへは進まなかった。

*ユーリウス・レッシングが指摘した<手仕事への憧れ>⁴¹、救出の思想、これらは*土俗的な藝術との取り組みと不可分であった。またそれと同様の改革運動は1860年代、1870年代のヨーロッパの大陸諸国でも進行した。それは、特にオーストリアにおいてであった。それは、*ベルンヴァルト・デネケの言うところの再生の試み⁴²に進み、またスカンディナヴィア諸国における最初の博物館設立となった⁴³。また、ある種の様式特徴の具体化へも進んでいった。

民藝との向き合いや取り組みは、十九世紀後半の大規模な万国博覧会として結実した。世紀の転換に先立つ最後のパリ万国博（1900年）は、*フリッツ・シューマッハーの表現では<いわば民藝の凱旋>にまで上りつめるものとなった⁴⁴。もっとも、民藝が初めて注目されたのは、1867年パリ万国博と1873年のウィーン万国博においてであった⁴⁵。*ウィーン万国

40 Joseph Aug. LUX, *Das neue Kunstgewerbe in Deutschland*. 1908. S.39.

41 Julius LESSING, *Handarbeit*. Berlin 1887 (= *Volkswirtschaftliche Zeitfragen*, 67), S.19.

42 Bernward DENEKE, *Die Entwicklung der Volkskunst für das Kunstgewerbe*.

43 1873年にアルトゥール・ハゼリウス (Arthur HAZELIUS) によってストックホルムに「ノルディック・ミュージアム」(Nordisches Museum) が開設された。次いで1888年にはルードルフ・フィルヒョー (Rudolf VIRCHOW) の尽力によってベルリンに「ドイツ民俗学・民藝博物館」(Museum für deutsche Volkskunde und Volkskunst in Berlin) が設立された。;なおスウェーデンでの博物館の設立については、コンラート・ハームが次のように記している。<その推進力は、審美的なものでも学問的なものでもなく、倫理的な経験であった。郷土の昔ながらの、特に農民の工藝や文化が機械労働の侵入によって間断なく破壊されているとの認識であった>。参照、Konrad HAHM, *Deutsche Volkskunst*. 1932, S.11.

44 Fritz SCHUMACHER, *Streifzüge eines Architekten*, S:56.

45 特に次を参照、Bernward DENEKE, *Die Entdeckung der Volkskunst für das Kunstgewerbe*, S.170-184.

博を振り返って*ヤーコプ・ファルケは、美術工業（Kunstindustrie）における国際性、オリエンタリズム、国民的（ナショナル）なもの三つを問うた。国際的な側面とは、美術館や学校での理論教育や実習を通じて一般の嗜好を改善しようとする改革運動である。オリエンタリズムは、＜オリエントの色彩と装飾＞がヨーロッパにあたえる影響で、ナショナルな問いはなお年代的にも非常に新しい、と言う⁴⁶。

（国民的なものとは）さまざまな国で家内労働と仕事場における昔からの独自の藝術伝統（Kunsttradition）として伝えられてきたものだが、そうした伝統は、平準化に向う目まぐるしい今日、服飾のすべてにわたって見られるように、急激に衰退に見舞われている。

しかし、美術工業に貴重な刺激となることできるのは、他ならぬ民藝である⁴⁷。

見捨てられた藝術についてこそ記しておかねばならない。世界中で民俗衣装が注目され、各地で学問的な取り組みも見受けられるほどあるのに対して、民藝として民俗衣装に比肩し得る家具や食器やそれに類したものは、極く最近まで注目の外に置かれていた。

それらは、刺激どころか、より良き造形への模範にもなるであろう、とファルケは言う。イギリスにおけると同様、ここでも工業美術は愚行を露呈している、と見られた。そうした＜貧相で空虚＞な付属物をくっつけたけばけばしい藝術品生産に民藝は模範となるはず、と言うのである⁴⁸。

今の我々は、第一に工業的であり、藝術的であるかどうかは、ようやく二番目の問題である。

と1853年に*記したのは、ヴィルヘルム・ハインリヒ・リールであった⁴⁹。その証左としてリールは、ロンドンで開催された*第一回万国博覧会を挙げた。ニコラウス・ペーフスナーによれば、この万国博において、美術工業の＜おぞましい性質＞が初めて白日の下に姿をあらわ

46 Jacob FALKE, *Das Kunstgewerbe*. In: Carl von LÜTZOW (Hg.), *Kunst und Kunstgewerbe auf der Wiener Weltausstellung 1873*, S.41-180, bes. S.41.

47 参照, Jacob FALKE, *Zur Cultur und Kunst*. Wien 1878, S:287.

48 Jacob FALKE, *Geschichte des Modernen Geschmacks*, S.380.

49 Wilhelm Heinrich RIEHL, *Die Naturgeschichte des deutschen Volkes*. Hg.v. Hans NAUMANN und Rolf HALLER. Leipzig o.J., S.67.

したのだった⁵⁰。ちなみに、第一回万国博の公式カタログの序文には、博覧会がこれまでどの時代にもなかったイベントなるであろうことが、誇らしげに記されている。ニコラウス・ペーフスナーは、それをこう記している。

博覧会に流れこんだ何千人という訪問者たちが同じ感慨をいだいたことは間違いない。施設が第一級であり、展示品は膨大な数に上った。他方、品々の藝術的な性質は、怖気をふるうようなものだった。感覚の鋭敏な人々がそれを感じ取り、やがてイギリスでも他の国々でも、失望の議論が火を吹いた⁵¹。

ファルケも1866年に、ロンドン万国博についてこう発言した⁵²。

… 惨憺たる有り様であることは、誰の目にも明らかだった。……統一性とオリジナリティの欠如が白日の下になり、イミテーションが無性格な千差万別を繰り広げ、諸々の様式が入り乱れた。

さらにファルケは、〈世紀の半ば〉のこととして、こうも書いている⁵³。

すべてが揃ったが、それは、工業における藝術的様態をこの上なく無様なものにし、さらに没趣味を作りだすためであった。多くの好ましい繊細な技術は失われ、拙劣なもので代用されるか、あるいはそのまま減びていった。発明と手仕事を圧倒して、機械的手段が支配的となった。時代を画するはずの独自の様式は、もはや存在しなかった。代わって行なわれたのは、昔の様式を探し回ったり撫でたりすることで、さもなければ荒っぽい自然主義しかなかった。形と色への感覚や理解も、工業・大衆・労働者・購買者・消費者のなかで消滅した。

工藝生産の墮落の指標としてファルケが重大視したのは、あらゆる様式が取り違えや置き換え（交換）ができることだった。ファルケはこう書いている⁵⁴。

50 Nikolaus PEVSNER, *Wegbreiter moderner Formgebung*, S:32.

51 同上, S.32f.

52 Jacob FALKE, *Geschichte des Modernen Geschmacks*, S.380.

53 Jacob FALKE, *Aesthetik des Kunstgewerbes*, S.53.

54 Jacob FALKE, *Geschichte des Modernen Geschmacks*, S.380.

どの職人も、他の材料や仕様を真似て、すごい趣向を凝らしたと思いきんでいる。樽職人が陶器の皿を手懸けたり、ガラスが陶器のように扱われたり、黄金細工が革帯に似ていたり、そうかと思うと藤のパイプ造りに代わって鉄のテーブルが出現したりするのだった。

*ゴットフリート・ゼムパーも、ロンドン万国博にちなんで近似した苦情を口にした⁵⁵。すなわち、〈形態の錯綜〉や〈ガキの遊び〉だと言う。〈科学技術における数々の進歩〉にもかかわらず、〈その場限りの間に合わせや目的に適いさえすればよい〉とする余り〈半野蛮の諸民族にも劣ってしまった〉⁵⁶、とゼムパーは書き、さらにこう記す⁵⁷。

非ヨーロッパの教養に読み取らなければならないのは、絵具と色調では簡素な単旋律でありながら正鵠を射た藝術である。それらは、単純な造形にも拘らず人為の本能に適っており、逆に豊富な手段を以ってしては把握することも極めることも難しい。

これらの発言の背景にあったのは、様式形成と形態決定に関わるのは素材と技術に他ならないとの理念であり、数年後にゼムパーはそれを理論化した。エキゾチックな藝術表出へのポジティブな評価は、確かに、土俗的藝術を考察する上での前提であった⁵⁸。そうした彼の理論が顕著に反映されているのは、様式のメルクマールの規程においてである。そこには〈豊かな美〉を言いまわす一般的で空疎な賓辞と並んで⁵⁹、たとえばヤーコプ・ファルケの著作からは〈事実に適合し目的に適う〉といった言葉遣いが浮かび上がる⁶⁰。その赴くところ、*フリードリヒ・ペヒトなどは、スウェーデンやノルウェーやルーマニアやトルコの藝術作品について、それらの様式が素材と技術に合致していることを称揚した⁶¹。また、対象が形式と素材に適っている装飾に感嘆を發した。すなわち、〈装飾の付け方における正しさ〉⁶²や

55 Gottfried SEMPER, *Wissenschaft, Industrie und Kunst. Vorschläge zur Anregung nationalen Kunstgefühles bei dem Schlusse der Londoner Industrie-Ausstellung*, S.9-11.

56 同上, S:11.

57 同上, S.26.

58 Bernward DENEKE, *Die Entdeckung der Volkskunst für das Kunstgewerbe*, S.198f.

59 Aglaia von ENDERES, *Frauenarbeit*. In: Carl von LÜTZOW (Hg.), *Kunst und Kunstgewerbe auf der Wiener Weltausstellung 1873*, bes. S.261.

60 Jacob FALKE, *Die Kunstindustrie der Gegenwart*, S.196f.

61 Friedrich PECHT, *Kunst und Kunstindustrie auf der Weltausstellung von 1867*, S.291..

62 Carl Th. RICHTER, *Die nationale Hausindustrie (Gruppe 21)*. In: *Officieller Ausstellungs-Bericht*. Hg.v.d.General-Direktion der Weltausstellung 1873. Wien 1874, S:1-5, bes.S.1f

〈高尚な図案〉⁶³、さらにプリミティヴで簡素な工芸作品を際立たせる〈目的に適った飾り〉⁶⁴といった議論である。もっとも、そうした一連のメルクマールも、あいまいなものにとどまるほかなかった。なぜならそれらは、ゼムパーの輩に倣って、同時代の工芸生産のネガティブな形態に注目することから引き出されたもので、それがプリミティヴな工芸のすべてに向けた一般論に適用されたからである。

エキゾチックな藝術でもそうであったのと同じく、〈民衆的な家内作品〉(volksmäßige Hausarbeit)⁶⁵や〈下層、とりわけ村落民〉の藝術⁶⁶もまた〈特筆すべき形式〉⁶⁷と解された。〈独自の志向へのスケッチ〉として現れ得たそうした諸形式の受容こそ、*ギュンター・バンドマンの言い方にならえば〈〈あり得べきミュージアム〉の入口の敷居〉⁶⁸と位置づけられた。しかしそうした評価と並んで、非合理的な契機も感じられる。素朴な、原初の、自然発生の、飾り気のない、といった形容句⁶⁹が指し示していたのは、詰まるところ、〈原初(Ur)や前段階(Prae)への趨勢〉であった⁷⁰。たとえば*カール・リヒターは、藝術史の過ぎしエポックと様式を想起させると彼がみとめた工芸類について、〈原古の藝術的モチーフ〉という言葉をし⁷¹、ファルケは、ナショナルな工芸産業には一般的に〈原古の伝統〉が走っているとして称揚した⁷²。かかる傾向は、次の時代にさらに強まった。最高潮に達したのは、十九世紀から二十世紀への転換の前後それぞれ二三十年である。民藝をめぐる学問的な作業がなされたのも、その時代であった。同時期には、また、新たな様式をもとめて工芸産業においてある種の〈ラディカルな動き〉も起きた。その志向は、遅くとも十九世紀の80年代末には高まりを見せ、藝術批判・文化批判のグループを通して先鋭化した。当時、美的な諸問題と

63 Aglaia von ENDERES Enderes, *Frauenarbeit*. In: Carl von LÜTZOW (Hg.), *Kunst und Kunstgewerbe auf der Wiener Weltausstellung 1873*, S:41-180, bes. S.135.

64 同上, S.209.

65 Jacob FALKE, *Das Kunstgewerbe*. In: Carl von Lützwow (Hg.), *Kunst und Kunstgewerbe auf der Wiener Weltausstellung 1873*, S:41-180, bes. S.135.

66 Jacob FALKE, *Die nationle Hausindustrie*. In, *Gewerbehalle 10*, 1872, S.1-3, S.17-19, S.33-36, S.49-51, be. S.1.

67 Günter BANDMANN, *Das Exotische in der europäischen Kunst*, S:351.

68 同上。

69 Jacob FALKE, *Die Kunstindustrie der Gegenwart*, S.196f.

70 Günter BANDMANN, *Das Exotische in der europäischen Kunst*, S.353.

71 Carl Th. RICHTER, *Die nationale Hausindustrie* (Gruppe 21). In: *Officieller Ausstellungs-Bericht. Hg.v.d.General-Direktion der Weltausstellung 1873*. Wien 1874, S:1-5, bes.S.1f

72 Jacob FALKE, *Das Kunstgewerbe*. In: Carl von LÜTZOW (Hg.), *Kunst und Kunstgewerbe auf der Wiener Weltausstellung 1873*, S:41-180, bes. S.135.

の取り組みは<ほとんど流行にまで>なった、とは*エルンスト・モイマンの指摘である⁷³。その際、前提となっていたのは、藝術におけるノン・カルチャーという一般的な意識であった。すなわち、同時代の応用藝術 (angewandte Kunst) に対する多くの発言は、程度の差はあれ、鋭い排斥の調子を帯びていた。そこでの特徴は、前代には機械とその人間の生き方へのネガティブな影響を指弾していたのに対して、一般的に藝術と文化における感性の一般的な低落を批判するようになったことである。

1. 3. <古き民藝の精神>⁷⁴

1909年に*ヘルマン・ムテジウスは、こう記した⁷⁵。

そう多く主張されているわけではないが、過去の住宅文化について表面的にかかわったに過ぎない人ですら誰もが知るように、今日の住宅の内部は、どの時代にもなかったほどのノン・カルチャーの寄せ集めである。

*フェルディナント・アヴェナリウスも、あらゆる形態と色彩の<猿真似>について、いたるところ真実ではなく眩暈ばかりである、と指摘した⁷⁶。

黄金の代わりにコメディアンの付けるきんきらきん、本物の宝石の代わりに人造ダイヤといった模倣は、不名誉かつ品位を貶める作業である。

エルンスト・モイマンもこう語る⁷⁷。

数え切れないほどの<イミテーション>、複製品という<偽もの>、今日、高度藝術のあらゆる成果がその犠牲となっている。それはオリエントの絨毯から棘抜きやミケランジェロのモーセ像にまで及んでいる。偽のブロンズ像、支配者たちのぞっとするような肖像、

73 Ernst MEUMANN, *Einführung in die Ästhetik der Gegenwart*, S.III.

74 B.: *Norwegische Webkunst*. In: *Dekorative Kunst*, 7 (1901), S.30-34, bes. S.30f. この箇所を担当している筆者は、ヘルマン・ムテジウスがイギリスの工藝産業のディレクタントイズム(半可通)振りを指摘した書き物を引き合いに出しながら、<古き民藝の精神がたちまち退落している>と述べている。

75 Hermann MUTHESIUS, *Kultur und Kunst*, S:23.

76 Ferdinand AVENARIUS, *Volkskunst*. In: *Der Kunstwart*, 12/1 (1898/99), S.266-269, bes. S.267.

77 Ernst MEUMANN, *Einführung in die Ästhetik der Gegenwart*, S.142.

感性を悪化させるこれらの製品は、昔は知られていなかった。今日、市民の部屋の装飾では趣味の悪い<藝術>製品の無意味な寄せ集めが支配的であるのを見ると、むしろ、何も無い方がよいと言いたくなる。そうした置物や二番煎じの窓間鏡、戸棚などの上飾りや貝殻模様や工場ルネサンスでできたランプよりも、裸のままの壁の方がずっとましだろう。

代用藝術品と<無趣味な>工場製品の一部は、無趣味品展示会に取り上げられた。すでに1852年には、ロンドンの*マニファクチュア博物館のなかに<84点を集めて<悪趣味コーナー>が設けられた>⁷⁸。もっとも、工場経営者たちから苦情があがったため、撤去するほかなかった。しかしその後もその種の動きは止まなかった。重要なものを挙げるなら、1909年に*グスタフ・パツァウレックがシュトゥットガルトの「国立産業博物館」に設けた「感覚混乱品コーナー」がそうであろう⁷⁹。その際、パツァウレックは、どの博物館にもそうした<拷問部屋>を設けることを提案した⁸⁰。

もちろん、鉄格子をはめた恐ろしい空間を思い浮かべてもらっては困る。ここでは、《鉄の処女》の棘に長く痛めつけられ救出をもとめている手工藝の職人たちが、未来の様式が発見されるのを待っているのである。

生産と消費において趣味のよい改善に至ることがどれほど困難であるかを、パツァウレックは意識していたのである。そうした困難の証左として、パツァウレックは、その著作『藝術作品における趣味の善悪』のなかで、1908年のミュンヘン博覧会での<クリソステモス・スードルマイヤー氏の腹の皮のよじれるばかりの室内装飾>を取り上げた。それは、*リヒャルト・リーマーシュミットや*ヨハネス・ニーマイヤーその他の(デザイナーの)室内装飾の向こうを張って、<批判力の無い平均人士による抵抗ならさしずめこんなところ、と*パウル・ノイボイレンが面白おかしく>しつらえたものだった。⁸¹

ところが、展示を訪れた人々を見ていると、逆さまに貼り付けた壁紙や混乱させたユーゲントシュティルや身の毛のよだつような結婚祝いの贈答品、あるいは庭園につける警句な

78 Gustav E. PAZAUREK, *Guter und schlechter Geschmack im Kunstgewerbe*, S.14.

79 Gustav E. PAZAUREK, *Geschmacksverirrungen im Kunstgewerbe. Führer für die neue Abteilung im königl. Lande-Gewerbemuseum Stuttgart*. また次をも参照, P.E.S., *Ausstellung „Gut und Böse“ in Offenbach am Main*. In: *Dekorative Kunst*, 12 (1914), S.344.

80 Gustav PAZAUREK, *Musterstücke in Kunstgewerbemuseen*, S. 402f.

81 Gustav E. PAZAUREK, *Guter und schlechter Geschmack im Kunstgewerbe*, S.14

どにこめられた肝心のユーモアに気づかない者が如何に多いことか。……

多くの同輩の例に漏れず、パツアウレックも、美術におけるノン・カルチャーへの戦いを宣言した。しかし、それらの議論には、多くの場合、合理的な理由付けが欠けている。〈野蛮美術の世紀〉、〈ホットtentトットのノン・カルチャー〉⁸²、〈カオスの藝術〉⁸³といったスローガンの奥に見え隠れするのは、むしろある種の感情的な姿勢である。ネオロマンティシズムは程度の差はあれ非合理的であったが、その前提の一つがかかる姿勢であったことから明らかなように、ネオ・ロマンティシズムもまた土俗的な藝術作品の幻惑にはまり込んだのである。またそこではたらいしたのは、やはりもう一つの価値付けであった。これを証すものとして、〈熱狂的な〉記録を挙げよう。1898年、*パウル・シュルツェ＝ナウムブルクはこう書いた⁸⁴。

ほとんど一世紀にわたる陋劣な嗜好混乱としまりの無さと悪質な工場製品の時代の後、人里離れた村に足が向ったとき、そこに外界の動きに煩わされずに、村の仕事場を見出したのは、嬉しいことだった。そこでは、大層器用に、素朴な手法で、しかも原古の伝統に沿った藝術感覚で仕事が行なわれていたのである。

この時代は、土俗的な藝術形態を価値付けてきた歴史の一つの頂点でもあった。そのときの指標を挙げるなら、そうした価値の発見者は、十九世紀を通じて成長してきた市民層であった。それは同時に、民藝の特性を明らかにもすることになるだろう。*ヤーコプ・シュトックバウアーは、1892 / 93年にこう述べた⁸⁵。

経験的に明らかなことがらだが、旅行者たちは、概ね、(また藝術感覚を厳密に解するなら) その感覚の片鱗すらもっていない。しかしそれらしく見せることはでき、またたやすくもある。つまり、骨董品を愛好するふりをすればよいのだから。

82 同上, S.6.

83 Hermann MUTHESIUS, *Stilarchitektur und Baukunst. Wandlungen der Architektur im 19. Jahrhundert und ihr Standpunkt*. Mühlheim-Ruhr 1902, S.37.

84 (Paul) SCHULTZE- NAUMBURG, *Korrespondenzen*. In: *Dekorative Kunst*, I (1898), S:89f.

85 J. STOCKBAUER, *Der Privatverkauf alter Kunstsachen – eine wirtschaftliche Krankheit*. In: *Die Kunst für Alle*, 8 (1892/93), S.302f.

かくして、都市民たちは、自分たちの住まいを農村の長持⁸⁶やテーブルや椅子⁸⁷で飾った。またくざらざらした彩色の>農民の井で食事をし⁸⁸、素朴な農民的な装飾を喜んだ⁸⁹。別荘の屋根も<地元のスレートで葺かれる>ようになった。*パウル・ヴェストハイムは、こう批判した⁹⁰。

ふるさと藝術の素朴な感覚を以てごく穏当に考えるなら、昔のくつろいだ水車に近代的な工場装置を組みこんでもおかしくない、ということになるだろう。

民藝流行の同時代の動機を*エルンスト・シュールによってたどると、民藝が藝術半可通の気分や流行を満足させたことよりも、大都市の富裕層が田舎の工芸品を楽しんだことの方が大きかったようである⁹¹。ヴェストハイムの記すところによれば、大都市の人々は、村落や村落的な雰囲気<休暇におけるロマンティックなセンセーション>であることを発見した⁹²。

都会という石の砂漠から、当てもなく空疎な願望がさまよい出て、その幾らかが牛小屋や積み上げた堆肥や村の牧草地や荒野の情緒に着地した。

<民藝を前にした感傷>も、<スノビズムという強烈な隠し味>を含んでいた。しかしスノビズムとしては

例外的なことに、それが流し目できそったのは、奇矯なものではなく、祖父伝来のもので

86 Oskar SCHWINDRAZHEIM, *Von deutscher Bauernkunst*, S: 491.

87 <農民家具を求めるのは、特に上流人士である>とオットー・シュルツェは報告している。参照、O(tto) S(CHULZE), *Kleine Mitteilungen*. In: *Die Kunst für Alle*, 8 (1892/93), S.335.

88 パウル・ヴェストハイムはこう書いている。<ふるさと学の名の下に、一般の人々に説かれたのは、これからは高価な陶磁器を買わないようにということであった。ざらざらした色彩の垢抜けしない農民陶器こそ掛け替えの無いものだから、というのであった。>参照、Paul WESTHEIM, *Heimatkunst*, S.188.

89 Richard STREITER, *Ausgewählte Schriften zur Ästhetik und Kunst-Geschichte*. München 1913, S.34f.

90 Paul WESTHEIM, *Heimatkunst*, S.188. この箇所ではヴェストハイムの記述によれば、安アパートまでが<五階から上は農家風にごてごてと作られる>が、要するに<バイエルンの大都会をはじめ各地で... ローテンブルクのようなロマンを>楽しもうというのであった。

91 Ernst SCHUR, *Die Internationale Volkskunst-Ausstellung im Lyzeum-Klub zu Berlin*, S.397.

92 Paul WESTHEIM, *Volkskunst unserer Zeit*, S.52f.

あり、また自然らしきであった⁹³。

もともと、民藝の流行については、別の解釈を行なう識者もいた。たとえば、リヒャルト・シュトライトラーは、素朴、簡素、さらに粗野を論じて、それらは、1870年代の形と色の狂乱への自然な反動であったと考えた⁹⁴。また*エルンスト・ヴィルヘルム・ブレードの1905年の言がある。すなわち、農民工芸運動とは何であったかを、もし後世が解明しようとするなら、こう説明されることだろう、として次のように述べる⁹⁵。

農民工芸は、意識的な戯画化など愉快なあり方を示すが、総じて、都会の多くの人間には休らぎであり、先鋭化された行き方や強度の個性的文化への抵抗でもあった....。

そうしたモチベーションから推測されるのは、これらの流行においては折衷主義の成り行きというだけでなく、むしろ特に価値付けが結果したもの、また藝術産業の改革運動によって最初の刺激があたえられた理念の反動という面もある。しかしそうした思念も、ヴォルフガング・エメリッヒがこの時代の学問から一般的流行にまでわたって広まったことを解明した<*民族体（フォルクストウム）イデオロギー>の影響なくしては考えられない。すなわち、民（folk）のかつてのあり方が、素朴、原初的、かつ模範的なものとして称揚されたのである⁹⁶。

村落民衆の（身体的・精神的にまたがる）生き方すべてに対する近年の関心の目覚めは、決して娯楽や遊戯への一過性的で表面的な希求だけが原因ではない

と、アーロイス・リーグルは『オーストリア民俗学誌』の創刊号（1895年）に記した⁹⁷。むしろ、<民衆における幼子のような発展段階>への憧れであった。またそれは、<都会を離れた田舎の人々のあいだの風俗や習慣に保たれているのであった>。続いて、リーグルはこうも記している。

93 同上, S.52.

94 Richard STREITER, *Ausgewählte Schriften zur Ästhetik und Kunst-Geschichte*. München 1913, S:34f.

95 Ernst Wilhelm BREDT, *Aphorismen zur Bauernkunst*, S:369.

96 Wolfgang EMMERICH, *Germanistische Volkstumsideologie*, S:72-144.

97 Alois RIEGL, *Das Volksmäßige und dier Gegenwart*. In: *Zeitschrift für österreichische Volkskunde*, I (1895), S.4-7.bes. S:4.

そこに、民らしさ全て (alles Volksmäsige) への私たちの感動には根拠がある…。古きものの多くが温もりをあたえる力を失った後、新しく理想を作ろうとしているのである⁹⁸。

理念のかかる背景を見るなら、〈本物の〉とか〈原初の〉⁹⁹といった民藝への形容句も理解できよう。かくして、〈貴重な、しかし大多数はなお卑俗なままの文物〉¹⁰⁰や、〈原初の力〉¹⁰¹や、〈民藝のナイーヴな製作〉にひそむ〈永遠の若やいだ根源〉¹⁰²が語られることになった。フリッツ・シューマッハーは述べる。

私たちは、長い間、洗練された温室の植物に囲まれていた。そして突然、素朴で市民的な花園での丹精された栽培に出会った。そうした (二つの) 背景があったがゆえに、認識は二重の意味をもっていった。かくして、簡素な優美にひそむ魅力、不撓不屈の確固とした色彩の魅力、そうした手付かずの植物の素朴で明瞭な基本形態における魅力を知った。それは例えば、北方の藝術である¹⁰³。

同様の表現は、この時代の多くの刊行物に見出される¹⁰⁴。その典型的な幾らかを引用しよう。¹⁰⁵

閑寂な村や街路や家々や住まいを、私たちは頻繁に訪れるようになった。そこには、根生いの伝統や長く見下され、まともに注意されてこなかった苦渋のあり方が続いている。今日、私たちが、再びそれに情愛を覚えるようになったのには、あたかも、ふるさとを逃れて遠く離れた違った様式のなかで長く暮して、疎外と混乱を味わった後、力の根源へ、すなわちふるさとへ帰った観がある。そこには、あらゆる土俗的で健康な手作りのための根が伸びている。50年もの荒廃の後、僅かに残ったものが、ほとんど死に絶えた民藝 (Volkskunst) の兆表として、私たちの目のなかで聖遺物の栄光を獲得し、なおも啓示

98 同上, S:5.

99 Ernst SCHUR, *Die Internationale Volkskunst-Ausstellung im Lyzeum-Klub zu Berlin*, S.397.

100 H. GROSCHE, *Die nordische Kunstausstellung in Krefeld*, In: *Dekorative Kunst*, 11 (1903), S:111-120, bes. S.118.

101 Hans TIETZE, *Volkskunst und Kunst*, S.225f.

102 Fritz SCHUMACHER, *Streifzüge eines Architekten*, S:215f.

103 同上, S:202.

104 この他、次の諸書を参照, Herbert Schwedt, *Moderne Kunst, Kunstgewerbe und Volkskunst.*; Bernhard DENEKE, *Beziehungen zwischen Kusthandwerk und Volkskunst um 1900.*

105 Josef August. LUX, *Motive und Alter Kultur*, S:280.

をあたえつつある。

かかるく古き民藝精神 (Volkskunstgeist) >¹⁰⁶の称揚と並んで、土俗的な工芸品への冷静な評価にも出会うことがある。それらは、特に、新しい民藝を要請する議論から発した。そうした工芸品は、昔のく本当の民藝>¹⁰⁷から区別されると共に、またく擬似的なふるさと藝術>¹⁰⁸によっても代替されない、と言う。パウル・ヴェストハイムの考察はこうであった¹⁰⁹。

普通に行なわれている生産工程から取り寄せたものを見本にして複製・再生産し、それらのかつてのふるさとであるハンガリーの村々やリーゼン山脈 (ズデーテン地方) にもう一度置き直すといったものであり、その点では、特殊なロマンティシズムであった。

<保存された>りく人工的に露命をつないでいる>民藝¹¹⁰、すなわちく文化藝術> (Kulturkunst) ¹¹¹、<意識的な、分かりやすくしたナイーヴなもの>やく文化的民藝> (Kulturelle Volkskunst) ¹¹²、これらへの排斥が口にされた。これらの藝術形態が拒否されたのは、<現代の経済と藝術経済と相反する>からであった¹¹³。

古いものを、それが合わない時代にまで無理に引きずるつもりなのか。

こう問うたのは、エルンスト・シュールだった¹¹⁴。さらにそうした議論は、同時代の問題性とその主要な影響に目を塞ぐまいとする意識をも開発した。例えば*フリードリヒ・ナウマンは、機械が藝術に影響を及ぼすこと、また藝術が機械に依存することを論じた¹¹⁵。そして、<美術工業> (Kunst-Industrie) を促し、藝術家は機械を使いこなして、良質の実用藝術を役立てるものとすべきであると説いた。機械は粗悪品を作るだけという時代は疾うに過ぎた、

106 B. (=報告者のイニシャル), *Norwegische Webkunst*. In: *Dekorative Kunst*, 7 (1901), S.30-34, bes. S.30.

107 Ernst SCHUR, *Die Internationale Volkskunst-Ausstellung im Lyzeum-Klub zu Berlin*, S.397.

108 Konrad HAHM, *Deutsche Volkskunst (1928)*, S:50f.

109 Paul WESTHEIM, *Volkskunst unserer Zeit*, S.50f.

110 Ernst SCHUR, *Die Internationale Volkskunst-Ausstellung im Lyzeum-Klub zu Berlin*, S.397.

111 同上。

112 Hermann OBRIST, *Luxuskunst oder Volkskunst*, S.89f.

113 Paul WESTHEIM, *Volkskunst unserer Zeit*, S.51.

114 Ernst SCHUR, *Die Internationale Volkskunst-Ausstellung im Lyzeum-Klub zu Berlin*, S.397.

115 Friedrich NAUMANN, *Die Kunst im Zeitalter der Maschine*, S.3.

ともナウマンは述べた。それは第一段階だったが、第二段階では工業のなかにく自己教育の動き>が進み、そして今日、機械は有益な道具として導入され得る、と言うのである¹¹⁶。ナウマンと同様、広く国民に向けた<若いジェネレーション>¹¹⁷や現代的な実用工藝や<工業時代の藝術>¹¹⁸が肯定されたが、それはこれを新しい民藝 (Volkskunst) として理解することでもあった。

こうした動きは、藝術教育の運動とも繋がりをもたないわけにはゆかなかった。そこでもまた、民衆のための藝術、また民衆のなかの藝術が評価された。*ヨハネス・リヒターは、そうした運動がジョン・ラスキンとウィリアム・モリスに遡ることを指摘した¹¹⁹。事実、そこで言われた<民のための藝術> (Kunst für das Volk) という術語が、すでにそれを推測させよう。なお、そこでの民 (Volk) とは、特に広範な下層者、<資産を持たない民衆階級>、さらにくプロレタリアート>であった¹²⁰。例えば、*エーミール・ライヒは、<少数者のための高価な玩具>としてのブルジョワ藝術に代わる<万人のための民藝 (民衆藝術)>を要請した¹²¹。<一日8時間労働制と藝術改革>¹²²という彼の要請は、藝術教育運動における藝術社会学的構成をめぐる判断基準であった。同時にリヒターは、そこに藝術俗物や藝術経済の動向がはたらいっていることにも気づいていた¹²³。一般的に言えば、藝術教育家は、民衆を藝術に向けて教育しようとするのであり、それは例えば『美術を目指して登れ』¹²⁴といった書名に表れている。美術館や博物館のガイドブックによって、また特に<土俗の美術展>といった言い方によって、<民 (Volk) と美術を接近させる>ことが目指された¹²⁵。藝術作品の良質の複製やその普及が図られたのも同様の志向であり、それは藝術教育による青少年教育ともなっていた。

工藝産業運動 (kunstgewerbliche Bewegung) もまた、民衆への美術を目標とした。パウル・

116 Friedrich NAUMANN, *Die Kunst im Zeitalter der Maschine*, S.5.; Ders., *Kunst und Industrie*, S.7-9.

117 Leopold GMELIN, *Vom "Kunstgewerbe" zur „Sachkunst“*.

118 Karl SCHEFFLER, *Volkskunst*, S.144.

119 Johannes RICHTER, *Die Entwicklung des kunsterzieherischen Gedankens*.

120 Emil REICH, *Die bürgerliche Kunst und die besitzlosen Volksmassen*. 2.Aufl. Leipzig 1894.

121 同上, S.175.

122 同上, S.263.

123 Johannes RICHTER, *Die Entwicklung des kunsterzieherischen Gedankens*, S:118.

124 このアドルフ・ティーレの書名はヨハネス・リヒターから引用した。参照, Johannes RICHTER, *Die Entwicklung des kunsterzieherischen Gedankens*.1909: そこに次の文献への指摘が見られる。Adolf THIELE, *Hinauf zur bildenden Kunst!* 2.Aufl. Leipzig 1901.

125 例えば次を参照, Max OSBORN, *Das Volk und die bildende Kunst*. In: *Soziale Praxis*, 10 (1900/1901), Sp.1033-1038, bes. Sp.1035.

ヴェストハイムはこう書いた。

民藝 (Volkskunst) とは、広く大衆の生命のなかで機能し、大衆の生き方に自ずと属しているような事物のことと言わなければならない。それゆえ、論理の赴くところ、その名称で呼ぶことができるのは、何千人何万人のあいだに広まり、労働者の住宅でも見出される藝術事象だけということになる¹²⁶。

かかる綱領的な表明は、祖先の〈詩心の流れにとり巻かれた農民家屋〉を愛惜こめて回顧するのはと距っている。〈臆病な感想を重ねる〉のは止める方がよい、と*カール・シェフラーは1901年に言った。なぜなら、〈はるかに美しかった昔〉と比較すると新しいものは余りに粗野に過ぎ、美は新奇に過ぎる¹²⁷との不安が再三頭をもたげるからである、と言う。そして最終的に、古い民藝は過去に結びつけられた。要するに、残存物 (Relikt)、すなわち過ぎ去った前工業時代の残り滓である。ここまで来てようやく、批判的な議論が可能になった。民藝をどう評価するかの問題は、十九世紀中ばから工藝産業の改革運動と連動して推移してきたが、その価値付けの歴史がここにその行程を閉じたのである。

この結末は、民藝をめぐる学問的な取り組みの出発点である。しかし研究は批判的検討と結びついてはこなかった。現代人の広い範囲に向けた実用藝術との取り組みはなされず、残存物としての民藝がその対象であった。工業以前の農民のプリミティヴな藝術としての民藝をめぐる価値付けと理解を引き受けること、それが研究とされたのだった。

訳 注

(159) 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。物質・素材や技術発達に重点をおく藝術唯物論に対して〈藝術意志〉(Kunstwollen)を説いた。美学・美術史の重要著作はほとんど邦訳されているが、民藝論はやや特異な性格にある。カール・ビューヒャーとその学派の経済史理解の根拠をもとめて、はじめて民藝 (Volkskunst) の概念規定に本格を試みた。カール・ビューヒャーとその学派の経済史理解に根拠をもとめて、はじめて民藝 (Volkskunst) の概念規定を本格的に試みた。

(159) オスカー・シュヴィントラーツハイム (Oskar Schwindrazheim 1865-1952): ハムブルク市域 (Hamburg-St. Georg) に生まれ、同アルトナに没した画家・グラフィカー・美術史家。ハムブルクの市民学校に通い、そこから奨学金を得てミュンヘンの美術学校で2年間学んだ。帰郷して郷土

126 Paul WESTHEIM, *Volkskunst unserer Zeit*, S.58.

127 Karl SCHEFFLER, *Volkskunst*, S.144.

の風物を得意とする画家ならびに文筆家として自立し、後に1907年から1924年までアルトナの工藝学校の教員をつとめ、1911年からは教授のタイトルを得ていた。またそれより早く1891年にドイツ語圏における最初の民藝組合（deutscher Volkskunstverein）を設立し、機関誌『民藝通信』（*Beiträge zu einer Volkskunst*）を刊行した。郷土文物に関する多くの著作があり、また『ドイツ農民工藝』（*Deutsche Bauernkunst*, 1903）がまとめた論作として版を重ね、民藝理解における里程標となっている。

(159) **フィアランデ**（*die Vierlanden*）：現在はハムブルク市域の南東の一角。十六世紀から行なわれてきたこの地名は四か村（四つの教会区でもあった）から成ることに因む、それらの村はエルベ川の中州に位置して堤防で囲まれた一種の輪中であり、ハムブルクやリュネブルクに下屬しつつも自由農民によって運営されてきた期間が永かった。ハムブルク市域において伝統的な地域景観・家屋・衣装が残った代表的な場所である。

(159) **居間**（*Diele*）：原義は板間・土間で、特に北ドイツの大きながらんど作りで天上の高い居間（厨房を兼ねていることもある）を指す。北ドイツの伝統的な家屋形態の一つ。

(159) **スグラフフィート装飾**（*Sgraffitoverzierungen*）：壁面の加飾技法のひとつで、二層の漆喰が乾き切らないうちに上塗りを削って図柄や文様を表す。焼き物にも適用され、いわゆる掻き落しに近い。

(159) **アラームエ**（*Allermöhe*）：ハムブルク市域の南東の一角。南東でフィアランデに隣接する。エルベ川の氾濫域でもあり、排水・灌漑を要し、村落部である。

(160) **アードルフ・シュパーマー**（*Adolf Spamer 1883-1953*）：マインツに生まれ、ドレスデンに没した民俗学者。大学ではゲルマニスティク・藝術史・国民経済学を学び、ギーセン大学で「中世の神秘思想家」のテーマで学位を得た。1936年にベルリン大学（HU）の初代の民俗学の主任教授となったが、1938年にはベルリン学術アカデミーの会員を拒否された。戦後は東ドイツの民俗学の定礎者となった。民俗事象を民衆諸集団の心理との関係で説明するのが特色で、歴史的な変遷を克明に復元するのが特色とした。民藝の解明はその民俗研究の方法に密接な課題であった。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。

(160) **ヴォルフガング・ブリュックナー**（*Wolfgang Brückner 1930-L*）：ヘッセン州フルダ（*Fulda*）に生まれた民俗学者。フランクフルト大学においてマティルデ・ハインに師事し、後、フランクフルト大学教授となり、ややあってヴェルツブルク大学教授として永く同大学の民俗学を主宰した。カトリック教会系の民俗学の代表者の一人で、また民藝にも厚い知見をもつ。

(160) **ヘルマン・バウジンガー**（*Hermann Bausinger 1926-L*）：アーレン（*Aalen BW*）に生まれた民俗学者・ゲルマニスト。テュービンゲン大学に学び、1952年「口承文藝の現在」で学位を得、1959年「科学技術世界のなかの民俗文化」によって教授資格を得た。1960年にテュービンゲン大学教授となり、ドイツ民俗学の刷新を指導してきた。

(161) **ヘルベルト・フロイデンタール**（*Herbert Freudenthal 1894-1975*）：ハムブルクに生まれ、リュネブルクに没した民俗学者。ハムブルク大学で教育学・民俗学・歴史学を学び、1927年に「ドイツの民間習俗における火の研究」で学位をえた。ナチスに批判的であったオットー・ラウファーに就いたが、自身はナチズムに傾斜し、1933年の入党も知識人に課せられた形式的なものにとどまらず、ナチスの文化・教育の諸組織で活動し、1934年から1942年までナチス教員同盟（*NSLB*）

の機関誌「国民学校」(Volksschule)の編集者であった。戦後は非ナチ化の法的な管理下に置かれた後、ハムブルク大学で教鞭をとった。

(161) **コンラート・ハーム** (Konrad Hahm 1892-1943) : 1928-1943年にわたってベルリンのドイツ民俗博物館 (Museums für Deutsche Volkskunde) の館長としてエトヴィーン・レープローツの協力者であった。主に民藝を専門とした。

(161) 『ドイツ民俗学事典』・・・書誌データは原注を参照。標準的な簡便な一冊本で、二十世紀半ばに作られたことを勘案すれば客観的・良心的な部類に入るが、その後の批判的な検討には耐え得ない記述も含まれるとの批判もある。〈上からは〉やっこない・・・という記述は、民俗文化は文化的(多くは同時に社会的)上層で創造・発案された文物が下層へ流れ下って形成されるという理解を念頭に、それとは逆に、〈民衆体/民族体〉(Volkstum)(ここでの引用文にはこの語は現れないが、事典を通してキーワードとなっている。参照:p.176への訳注)という基層に民俗文化の起源を見るという意味でロマン主義への回帰ないしはネオロマンティシズム的な教条を払拭していない、との批判を論者シュヴェートはこめている。

(161) **ヘルムート・ローゼンフェルト** (Hellmut Rosenfeld 1907-93) : ベルリン大学でドイツ中世文学を中心にゲルマニスティクを学び、1935年にライフワークとなる「死の舞踏」のテーマで著作を刊行した。その間1933年にナチスの幹部ヘルマン・ゲーリングの突撃団に入った。第二次世界大戦後、ミュンヘンのバイエルン国立図書館に勤務する傍ら、死の舞踏の研究を進め、1954年刊行の大著 (Hellmut Rosenfeld, *Der mittelalterliche Totentanz. Entstehung - Entwicklung - Bedeutung. Münster und Köln* 1954) によってミュンヘン大学から教授資格を得た。また同書は1968年と1974年に重版されるほど反響を呼んだ。しかしヴェルツブルクのドミニコ会僧院教会堂の作例を源流に近く位置づけ、フランスとスイスの事例を過小評価するなどの立論には年代判定の上でも問題があるとの指摘が早くから出されていた。今日では、戦後になおナチズムに合流したゲルマン性称揚の性格をもつものとして批判されている。

(161) **土俗的** (フォルクステュームリヒ volkstümlich) : この引用文だけでなく、本編には地の文も含めて何度も使われる用語。“Volkstum”の形容詞形で、ここでは土俗的の訳語で通す。語義については(p.176)「民衆体 (Volkstum 民族体)」への訳注を参照。

(162) **ヨーゼフ・デュニングャー** (Josef Dünninger 1905-94) : グロースマンズドルフ (Großmannsdorf 今日低地フランケン地方ホーフハイム市域 Hofheim in Unterfranken BY) に生まれ、ヴェルツブルクに没した民俗学者。ヴェルツブルク大学とミュンヘン大学で、ゲルマニスティク・民俗学・美術史・歴史学などを学び、1930年にヴェルツブルク大学で学位、1933年に教授資格を得た。1936年以来、ヴェルツブルク大学ゲルマニスティク部門に新たに設けられた民俗学セクションを担当した。兵役の後、戦後、レーゲンスブルク大学でゲルマニスティクを担当し、1954年にヴェルツブルク大学へ戻り、1948年に員外教授、1963年から正教授として民俗学科を主宰し、1972年に定年となった。フランケン地方の民俗研究の代表的存在であった。

(162) **ヴォルフガング・エメリッヒ** (Wolfgang Emmerich 1941-L) : ザクセン州ケームニッツ (Chemnitz) に生まれた民俗学者・ゲルマニスト。フライブルク大学・ケルン大学・テュービンゲン大学などでゲルマニスティク・哲学・民俗学などを学び、1968年にテュービンゲン大学のヘルマン・パウジンガーの下で「ゲルマニスティクにおけるゲルマン・イデオロギーの展開」に関する研究で学位を得た。アメリカのジョージア大学とニューヨーク州立大学で助教授の後、1971年

から77年までテュービンゲン大学の助教授を経て、1978年にブレーメン大学に新設されたドイツ近代文学の部門で教授となった。テュービンゲン大学民俗学科への移籍を断わり、ブレーメン大学に文化研究としてのドイツ研究インスティテュート (Institut für kulturwissenschaftliche Deutschlandstudien = IFKUD) を新設した。

(162) **アーツ・アンド・クラフツ運動** (Arts-and-Crafts- movement) : イギリスのウィリアム・モリスが主導した工芸・デザイン運動。工業製品が一般化するなか、当時の工業製品は無機的・無趣味という側面があったところから、手仕事のよさを見直そうとするもので、職人仕事の最盛期とされた中世後半から近代初期が範とされ、また工業技術を活用しつつも手仕事を思わせるようなデザインが追及された。モリス自身が手掛けたものには、壁紙・壁布のデザインや、写本スタイルの活字による古典文学の復刻「ケルムスコット版」がよく知られている。

(162) オーストリアならびにドイツにおける**工芸産業の改革運動** : ウィリアム・モリスのアーツ・アンド・クラフツ運動の影響を受けたドイツ語圏での運動のなかには、回顧的・遡源的に純然たる手仕事に重点を置く方向もみられたが、ここでは現代の建築・インテリアなどにつながる流れを指していると思われる。その方向では、ドイツ語圏の場合、イギリスの源流そのままではなく、むしろ機械文明の可能性を活用する方向に舵を切ったことに特徴があった。オーストリアではウィーン分離派のコロマン・モーザー (Koloman Moser 1868-1918) とヨーゼフ・ホフマン (Josef Hoffmann 1870-1956) が中心になって1903年に「ウィーン工房」(Wiener Werkstatt) が発足し、1932年に解散するまでインテリア・家具・本の装幀・食器など様々な作品が手がけられた。ホフマンと画家クリムトが主にかかわったブリュッセルのストックレー邸 (ユネスコ世界遺産) もこの運動を素地にしていた。またドイツ帝国では、1907年にミュンヘンにおいて「ドイツ工作聯盟」(Deutscher Werkbund / DWB) が結成され、プロイセンの建設官僚でイギリスのアーツ・アンド・クラフツ運動に共鳴したヘルマン・ムテジウス (Adam Gottlieb Hermann Muthesius 1861-1927) が有力な牽引者となった。聯盟参加者それぞれに個性があるが、基本は藝術と産業の融合であり、インダストリアル・デザインとも重なる。創設まもなく聯盟に参加したヴァルター・グロピウス (Walter Gropius 1883-1969) のバウハウスや、1910年に加わったブルーノ・タウト (Bruno Julius Florian Taut 1880-1938) の建築思想にもつながっている。

(162) **ジョン・ラスキン** (John Ruskin 1819-1900) : ロンドンに生まれ、イングランド西部カムブリアの湖水地方ブランドウッド (Brandwood / Cumbria) に没した社会思想家・美術評論家。ヴィクトリア朝を代表する文筆家で、近代工業への批判と人間的な営みを説いた。

(164) **ウィリアム・モリス** (William Morris 1834-1896) : ロンドン市域ウォルサムストウに生まれ、ロンドンに没した工芸家・社会思想家。富裕な商人の家庭に生まれ、オックスフォード大学に学んだ。ジョン・ラスキンの影響を受け、はじめ建築に携わり、やがて友人たちと自ら工房を設立し、自身も制作に加わって、ステンドグラス・装飾タイル・家具などを手掛け、また一般向けを念頭に壁布・壁紙のデザインにも幅を広げた、さらにケルムスコット・プレスと呼ばれる写本体の活字印刷本を実現させた。中世・近代初期の手仕事を範として、近代工業の製品の無機質性に対抗することを掲げたアーツ・アンド・クラフツ運動の主導者であった。社会主義思想に共鳴し、カール・マルクスの娘などとも連携して運動を行なった。理想的な未来社会を描いた小説『新世界便り』(News from Nowhere, 1890) をも著した。家庭的には、妻をめぐって、友人の画家ダンテ・ゲイブリエル・ロッセティとの間で複雑であった。

(164) ニコラウス・ペーフスナー (Nikolaus Pevsner 1902-83) : ライプツィヒに生まれ、ロンドンに没した美術史家・モダンデザイン理論の確立者。ベルリン大学、フランクフルト (M) 大学で学び、1924年にライプツィヒ大学でヴィルヘルム・ピンダーの下でライプツィヒのバロック建築のテーマで学位を得た。ドレスデンの絵画館 (Gemäldegalerie) と銅板畫キャビネット (Kupferstich-Kabinett Dresden) の助手となり、ゲッティンゲン大学のエックシュテット (Georg Graf Vitzthum von Eckstädt 1880-45) の下でルネサンス末期からロココまでのイタリア繪畫の研究で教授資格を得て、1929年ゲッティンゲン大学の藝術史・建築史の私講師を務めた。ユダヤ系であったため、ナチ政權の成立と共に1834年にイギリスへ移住した。美術商を営み、1959年にロンドン大学パークベック・カレッジの教授となった。ペンギン社から刊行された『イギリスの建築』46巻の他、モダン・デザインの成立に関する著作があり、またその土台としてモリスとグロピウスを位置づけた。

(166) セイント・ジョージ・ギルド (Guild of St George) : ジョン・ラスキンが1871年に設立した“Saint George Company”とその定款 (1887) に基づいた結社で、博愛精神と近代工業にたよらない人間的な労働や感性を尊んだ。

(166) ホームアート・工業協会 (Home Arts and Industries Association) : アーツ・アンド・クラフツ運動 (Arts-and-Crafts- movement) の思想に共鳴したアイルランド出身の社会改良家イグランタイン・ルイーザ・ジェブ (Eglantyne Louisa Jebb 1845-1925) が、イングランドのウェスト・ミッドランズのシュロップシャーのイズルミア (Ellesmere / Schropshire) の地主で法廷弁護士アーサー・ジェブ (Arthur Trevor Jebb 1839-1894) と結婚して、農民を窮乏から救うことと農民工藝の復興を骨子として同地でその実現を目指した。

(166) 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ーティク・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nitz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。

(167) ヨーゼフ・アウグスト・ルクス (Joseph August Lux 1871-1947) : ウィーンに生まれ、ザルツブルク近郊アニフ (Anif S) に没したオーストリアの作家。ウィーン大学で美術史と文献学を学び、次いでドイツ、フランス、イギリスで勉学をつづけた。イギリスのジョン・ラスキンとウィリアム・モリスに強い刺激を受けて手仕事工藝復興のオピニオン・リーダーの一人としてユーゲントシュティルやウィーン工房の支持者となった。1907年から1910年までドレスデンで工藝初級学校を運営した後、1910年にミュンヘンに活動の場を移し、雑誌編集を行いつつ、多彩な文筆活動を行なった。美術評論や繪畫の巨匠たちの伝記的小説の他、特に1912年刊行の文豪グリルパルツァーに因む伝記的小説、また妖婦ローラ・モンテスのノンフィクションはどちらも評判を呼んだ。1921年にカトリック教会へ改宗し、またオーストロファシズムの立場をとった。1926年にザルツブルク郊外を終生の地とした。ナチスによるオーストリア併合後、ダッハウの強制収容所に収監され、釈放されたが監視下に置かれ、作品は退廃的として分類された。第二次世界大戦後も、その著作は東ドイツでは排除すべき文献とされた。

(167) 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、ベルリンの工藝産業博物館 (Kunstgewerbemuseum

in Berlin) 館長。ベルリン大学などで古典文献学を学んだ後、美術工藝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）に際して工藝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・リーゲルの直前の最も重要な成果とされる。

(167) ベルンヴァルト・デネケ (Bernward Deneke 1928-L)：バイエルン出身の民俗学者。ニュルンベルクのゲルマン博物館に勤務し、その館長となった。民藝を専門とし、多くの研究書とカタログを編んだ。その民藝理論史の研究、特にアーロイス・リーゲルの民藝論の背景を探った論考には次の拙訳がある。デネケ（著）河野（訳）「民藝の発見と藝術産業」愛知大学『言語と文化』第30号（2014）、p.81-130。

(167) フリッツ・シューマツハー (Fritz Schumacher 1869-1947)：プレーメンに生まれ、ハムブルクに没した建築家。ミュンヘン工科大学でフリードリヒ・フォン・ティールシェ (Friedrich von Thiersch 1852-1921) に就いて建築を学んだ。ドレスデン工科大学の空間藝術学の教授を経て、ハムブルク市建築課長となり、同市の都市プランを推進し、また自身もユーゲントシュティル・表現主義の代表的な建築家として作品を残した。

(167) ウィーン万国博 (Weltausstellung 1873 Wien)：1873年5月1日から10月31日まで、当時のオーストリア＝ハンガリー帝国の首都ウィーンのプラター公園を会場として開催された博覧会。第一回ロンドン万博から数えて六回目の万博であった。万博は基本的には近代工業の製品の見本市の性格にあったが、第二回パリ万博（1867）から伝統工藝も展示されるようになっており、その要素が活かされた。日本が国家として公式に参加した最初の万博でもあった。

(168) ヤーコブ・ファルケ (Jakob [von] Falke 1825-97)：ラッツェブルク (Ratzeburg 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藝博物館 (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。

(168) ヴィルヘルム・ハインリヒ・リール (Wilhelm Heinrich Riehl 1823-97)：ビーブリッヒ (Biebrich HE 現在はマンハイム市域) に生まれ、ミュンヘンに没したジャーナリスト・文化史家・批評家・作家。はじめ牧師を目指したが、ボン大学においてゲルマニスティクの教授で著名な論客であったモーリッツ・アルント (Moritz Arndt) に会って、ジャーナリズムに進んだ。故郷で新聞を発行し、折から起きた1848年の三月革命における民衆や軍隊の行動を活写した。また三月革命の経験から、二度と社会の混乱や体制転覆の危険を起こしてはならないとの教訓を得て、保守的な改良思想家として健筆を揮った。バイエルン国王に誘われてミュンヘンに移住し、ややあってミュンヘン大学教授となり、広く文化史から藝術論まで幅広く講じて人気を博した。

(168) ロンドンで開催された第一回万国博覧会 (The Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations) ロンドンのハイドパークで1851年5月1日から10月15日まで開催された世界で最初の万国博覧会で、近代工業の製品とデザインが一堂に展示された。会場の水晶宮 (The Crystal Palace)

は鉄骨とガラスによる巨大な建物であった。ヴィクトリア女王の夫アルバート公（1819-61）は実質的な推進者の一人で、会期中に600万人が訪れ、多額の収益を得て成功した。

(170) **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1949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を実見することになり、サウス・ケンジントン博物館（現在のV & A）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へ移ったが、いずれでも反対に遭い活動は不調であった。主著に『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。

(170) **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。

(171) **ギュンター・バンドマン** (Günter Bandmann 1917-75): デュースブルク (Duisburg NW) に生まれ、ボンに没した美術史家。ボン大学に学び、1942年にシュタウフェン朝の教会建築(ヴェルデンの僧院教会堂)の研究で学位、1949年に教授資格を得て、1955年にボン大学の建築史・美術史の員外教授となった。1965年にテューリングン大学の正教授として建築史研究所長を兼ね、1970年にボン大学の正教授となった。中世以来の建築史に加えて、建築イコノグラフィーをレパートリーとした。

(171) **カール・リヒター** (Carl Th. Richter): ウィーン万博の報告書の執筆者である以外は不詳。

(172) **エルンスト・モイマン** (Ernst Meumann 1862-1915): 生没年とここで挙げられている著作の他は不詳。

(172) **ヘルマン・ムテジウス** (Adam Gottlieb Hermann Muthesius 1861-1927): エルフルト近郊グロースノイハウゼン (Großneuhausen bei Erfurt TH) に生まれ、ベルリンに没した建築家、プロイセン王国の官僚。ベルリン大学で建築史の勉強をはじめ、まもなく建築家をめざしてベルリン工科大学に転じた。卒業後、東京へ赴任し、政府の諸庁舎とプロテスタント教会堂の建設に関わった。帰途アジア諸国を見学し、1891年にプロイセン建設省に入った。1903年にロンドンのドイツ大使館に外向してイギリスの建築事情を調査し、その成果をも踏まえつつ建築に関して旺盛な文筆活動をおこない、ユーゲントシュティル・表現主義の建築理論の代表者となった。主要著作の『イギリスの住宅』三巻 (*Das englische Haus*, 1904) などによってアーツ・アンド・クラフツ運動のドイツへの紹介者となった。1907年にドイツ工作聯盟 (Deutscher Werkbund) の設立を主導した主要

メンバーであり、二十世紀初めの時期における産業と藝術の融合を目指した。

(172) 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ェルト島カムペン (Kampen auf Sylt SH) に没した詩人。リヒャルト・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。夏はズェルト島 (北フリースラント、ドイツとデンマークの国境) で過ごし、同島が避暑地となる上でのパイオニアとなった。

(173) マニュファクチュア博物館 (Museum of Manufactures London) : 1852年に前年のロンドン万博クリスタル・パレスの展示品を取蔵するためにイギリス政府によってロンドン東域セント・ジェームズのマールボロー・ハウス (Marlborough House, St.James) が博物館として活用されたときの名称。取蔵品は1857年に新たにオープンしたサウス・ケンジントン博物館 (現在のV&A) に移管された。

(173) グスタフ・パツァウレック (Gustav Edmund Pazaurek 1865-1935) : プラハに生まれバーデン＝ヴュルテムベルク州アルトマンズホーフエン (Altmannshofen) に没した美術史家。プラハ大学で学位を得た後、シュトゥットガルトの産業博物館において工藝産業部門の主任を務めた (1913-32)。初期には金工・錠前を扱い、やがてアムピールとビーダーマイヤーのガラス工芸を専門とした。また美術における没趣味性について関心を寄せ、1909年にシュトゥットガルトに通称「キッチン博物館」を開いた。

(173) リヒャルト・リーマーシュミット (Riemerschmid 1868-1957) : ミュンヒェンに生まれ没したデザイナー。ミュンヒェンの藝術アカデミーに学び、早くからフリーの藝術家として主にケルンとミュンヒェンで活動した。イギリスのアーツ・アンド・クラフツ運動の影響を受け、「藝術・工芸統一工房」(Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk 1898-1991) 及び「ドイツ工作聯盟」(1907) の設立者の一人となった。建築のほか、種々のデザインにたずさわり、陶磁器ではマイセンやエーデルシュタイン社でも作品を手掛けた。ナチスには批判的で、いわゆる<国内亡命者>であったと本人は述べている。

(173) ヨハネス・ニーマイヤー (Johannes Niemeyer 1889-1980) : ザクセン＝アンハルト州ハレに生まれ、ベルリンに没した建築家・デザイナー・画家。ハレとミュンヒェンでデザインと建築を学び、1921年から数年、ハレの工芸学校の教授をつとめ、主に室内インテリアを教えた。ベルリンへ移ってフリーの建築家として活動し、第二次世界大戦後は主に画家であった。1955年に「ベルリン藝術家自由聯合」(Freier Verband Bildender Künstler Berlins) の創設に参加した。

(173) パウル・ノイエンボルン (Paul Neuenborn 1866-1913) : アーヘンに近いシュトルベルク (Stolberg NW) に生まれ、ミュンヒェンに没したイラストレーター・動物画家。デュッセルドルフ藝術アカデミーに学び、同地の藝術家グループに属して活動したのち、パリとベルギーで繪畫修行をおこない、1896年からミュンヒェンで活動した。雑誌や旅行記のイラストを手掛け、また独自のテーマでは動物をレパートリーとした。

(174) パウル・シュルツェ＝ナウムブルク (Paul Schultze-Naumburg 1869-1949) : ザクセン州ナウムブルクに生まれ、イエナに没した画家・藝術理論家。早くから画才を発揮し、カールスルーエの工芸専門学校に一年在学しただけで、同地のバーデン州立藝術学校に転じ、また同地の工科大学で建築について聴講した。学業の後、1895年ミュンヒェンへ移って分離派に参加し、次いで1897

年にベルリンへ移って繪畫教室を開くと共に、同地の分離派に参加した。1894年からは藝術雑誌『藝術の物見』(Kunstwart)の編集者であり、また女性の服装の改革をアンナ・ムテジウス(ヘルマン・ムテジウスの夫人)と共にし、さらに1907年のドイツ工作聯盟の結成者の一人であった。総じて同時代の新たな藝術運動のリーダーの一人であり、旺盛な文筆家でもあった。同時に、ふるさと保全を説き、郷土文物に情熱を注いだ。第一次世界大戦以後、次第に後者の要素を強めつつ、ナチスに接近し、1930年に自己意志で入党し、1932年からナチスの国会議員となり、ナチ政権初期には文化行政における実力者となった。パウハウスを敵視して、ナチス路線のヴァイマル藝術大学の構想に関わり、またヴァイマル宮廷美術館からバルラッハ、ノルデ、マッケ、ココシュカなどの作品を撤去させた。ヒトラーからニュルンベルクのオペラ座の建設を委嘱されたが、党内実力者との齟齬で実現せず、次第に影響力を失った。

(174) ヤーコプ・シュトックパウアー (Jacob Stockbauer 1836-96) : 美術史家、バイエルン王室の美術品やキリスト教藝術に関する著作がある。

(175) パウル・ヴェストハイム (Paul Westheim 1886-1963) : ヘッセン州エーシュヴェーゲ (Eschwege HE) に生まれベルリンに没した美術評論家。ユダヤ教徒の家に生まれ、ベルリン大学へ進んでヴェルフリーンとヴォリンガーに学んだ。1917年から1933年まで、『藝術報』(Das Kunstblatt)を編集・刊行して、主に表現主義の藝術家を取り上げ、またピカソにも注目した。ジョージ・グロス、オスカー・ココシュカ、ルートヴィヒ・キルヒナーなど表現主義画家の収集家でもあった。ナチ政権の成立を見て1933年にフランスへ亡命、フランスが占領された後、収容所に収監されたが、奇蹟的にチャンスと得てメキシコへ逃れた。戦後は一時ドイツへ戻り、またメキシコの市民権を得た。ベルリンを訪問中に死亡した。

(175) エルンスト・シュール (Ernst Schur 1876-1912) : キール (SH) に生まれ、ベルリン近郊グロース・リヒターフェルデ (Groß-Lichterfelde 現在はベルリン市域) に没した詩人・藝術評論家。フライブルク (i.Br.) とベルリン大学で法学・美術史・文学を学び、裁判所に勤務したが、フリーの作家と詩作にいそしみ、また藝術評論を手掛けた。

(176) エルンスト・ヴィルヘルム・ブレード (Ernst Wilhelm Bredt 1869-1938) : 書誌学研究者・ドイツ系美術の文筆家。中世の写本ミニチュアに関する書誌学的研究があるほか、読み物『レンブラント物語』などを著し、また現代美術ではアルフレート・クビーンについて論じた。

(176) フォルクストウム (Volkstum 民族体 / 民衆体) : 愛国思想の体操家フリードリヒ・ルートヴィヒ・ヤーンが1810年に刊行した『ドイツ民族体』(Friedrich Ludwig Jahn, *Deutsches Volkstum*) においてキーワードとなった造語で、“Volk”の派生語。<フォルク>(民・民衆・国民・民族)の奥にある真髓を指し、ヤーン自身が<名付け得ぬ何ものか>と解説した。十九世紀半ばから一般語化して民衆・民族存在の根源のようなものを漠然と指す語となった。右派から左派まで多くの論客がそれぞれの意味をこめてもちいており、一義的な意味づけはできない。訳者(河野)は、民族に重点を置く使い方では<民族体>、民衆のあり方に比重を置く語法では<民衆体>と訳し分けている。なおヤーンが同時に造語した形容詞形 „volkstümlich“ 及び抽象名詞形 „Volkstümlichkeit“ は<土俗的><土俗的であること>といった問題の少ない意味で使われてきた傾向がある。そのため „Volkstum“ はナチズムやナチ時代の語法として現在では忌避されるが、 „volkstümlich“ 及び „Volkstümlichkeit“ は一般語彙である。

(178) フリードリヒ・ナウマン (Friedrich Naumann 1860-1919) : ライプツィヒの南に位置する小村

シュテルムタール (Störnthal *SN* 現在はグロースペスナ Großpösna 市域) に生まれ、トラーベミュンデ (Travemünde *SH* リューベック市域) に没した政治家。ライプツィヒ大学とエアランゲン大学でプロテスタント神学を学びつつ、一八八一年にドイツ学生組合同盟の結成に参加し、1883年からはハムブルクのプロテスタント教会系の弱者救済と若者教育の施設「ラウエス・ハウス」(Raues Haus) で活動した。やがて牧師となってザクセン州やフランクフルト・アム・マインで布教にあたった。1896年に自由主義的な「国家社会組合」(Nationalsozialer Verein) を結成した。同結社は1903年に解散して、「自由意志協会」(Freisinnige Vereinigung) に合流した。その間、雑誌『救助』(Die Hilfe) を創刊した(テオドル・ホイス [後に西ドイツ初代大統領] が編集を引き継いだ)。1907年から断続的に帝国議会の議員となった。協会は次いで「ドイツ国民党」(Deutsche Volkspartei) に合流し、さらに「進歩国民党」(Fortschrittliche Volkspartei) に合流した。第一次大戦直後の1918年に「ドイツ民主党」(Deutsche Demokratische Partei) を結成して党首となり、ヴァイマル国民会議に参加した。一貫してキリスト教を背景にした自由主義的社会正義の立場に立ち、労働運動との接続を目指し、女性の権利を推進した。それが《nationalsozial》の表現でおこなわれ、ナチス(nationalsozialistisch) はこれを借りた面がある。藝術・民藝とのかかわりでは、ナウマンは1907年の「ドイツ工作聯盟」(Deutscher Werkbund) の設立者の一人でもあった。

(179) ヨハネス・リヒター (Johannes Richter 1882-1944): ドレスデンに生まれ、フランクフルト (M) に没した教育学者。ライプツィヒ大学で哲学などをまなび、1909年に学位を得た。教育学を専門とし、人間の社会性への美術教育の意義を論じた。フリーメイソンであり、またドイツ民主党(DDP) の一員であった。1928~33年の間、ライプツィヒ大学教授として教育学の研究所を主宰したが、政治的な立場などからナチ政権の成立と共に解職された。移住したフランクフルト・アム・マインで妻と共に爆撃の犠牲となった。

(179) エーミール・ライヒ (Emil Reich 1864-1940): オーストリア=ハンガリー帝国時代のモラヴィアのコルサニ (Koryčany / dt. Koritschan) に生まれ、ウィーンに没した文藝・美術研究者。ガラス工場の経営者の子として生まれ、生後一年で一家はウィーンに移住した。ウィーン大学に学び、哲学の分野で学位と教授資格(1890)を得た。1904~33年にわたって美学の員外教授で、特にグリルパツァーを論じ、グリルパツァー協会の設立者の一人となった。政治的な理由からから教授への昇格は阻止されていたようである。ウィーン初の国民学校をオタクリング (Otakring) に開くことに参加し、また同志と共に民衆劇場 (Volkstheater) を創設した。実兄が創設した藝術奨励賞に携わり、藝術のパトロンでもあったが、ナチ時代の不遇のなかで没した。

(180) カール・シェフラー (Karl Scheffler 1869-1951): ハムブルクに生まれ、ボーデン湖畔ユーバーリンゲン (Überlingen *BW*) に没した藝術評論家。画家の子として生まれ、ベルリンの工藝専門学校に学び、やがてデザイン分野の職についた。それと並行して美術史研究に進んだ。ベルリン分離派に対してはじめは懐疑的であったが、やがてそのドイツにおける代表者マックス・リーパーマンと印象派への熱情的な支持者として多くの著述を行なった。特に1906年の『ドイツ人とその藝術』(Der Deutsche und seine Kunst) が代表作となった。月刊誌『藝術と藝術家』(Kunst und Künstler) の執筆者であったが、ナチ政権の成立と共に同誌への寄稿を禁じられた。第二次世界大戦の勃発と共にボーデン湖畔ユーバーリンゲンに移住し、スイスなどで講演活動をおこなった。