

世紀転換期の〈植物表現〉

——ユーゲントシュティールからモダンデザインへ

池田 祐子

はじめに

前世紀転換期の新しい芸術動向を示す「Jugendstil」（ユーゲントシュティール）という言葉が、一八九六年にミュンヘンで刊行された雑誌『Jugend（ユーゲント）』に由来することによく知られている。そして当時の特徴的な芸術動向を指す言葉として「ユーゲントシュティール」が初めて現れるのは、一八九七年にライプツィヒで開催された「ザクセン＝テューリンゲン工業産業博覧会（Sächsisch-Thüringische Industrie- und Gewerbeausstellung）」におけるパウル・メビウス（Paul Möbius, 1866-1907）設計のパヴァリオンに対する批評であったとされている。^① この「これまでみられたものとは全くかけ離れた、大胆なユーモアと想像力に満ちたモチーフで彩

られ、それによって確かな躍動感（Schwung）を生み出している」^②と評された建物で、メビウスはライプツィヒにおけるユーゲントシュティールを代表する建築家となった。しかしこの「ユーゲントシュティール」という言葉が定着するのは、一八九八年に刊行された雑誌『Dekorative Kunst（装飾芸術）』などで美術批評家のユリウス・マイヤー＝グレーフェ（Julius Meier-Graef, 1867-1935）や建築家で当時ロンドンのドイツ大使館付技官であったヘルマン・ムテジウス（Hermann Muthesius, 1861-1927）らが発表した言説によってである。そしてその中で「ユーゲントシュティール」という言葉は、特に一九〇二年以降、主としてこの芸術動向に対する批判的なコンテクストにおいて用いられた。^③

一方、本稿執筆の機会となったシンポジウムのテーマであ

る「植物表現」は、後述するように十九世紀半ばの応用芸術に蔓延していた疲弊した歴史主義打開の起爆剤としての役割を果たし、「floral (フローラの)」という形容詞がしばしば使われるほど、ユーゲントシュティールでは植物を素材とした装飾ないしフォルムが数多く生み出された。そして「植物表現」、またそれを支える「自然研究」は、産業化が進む市民社会に対応する応用芸術の新たな方向性を模索しつつも、ユーゲントシュティールを「単なる外面的なものを目指しているに過ぎない」⁽⁴⁾と批判し、結果的にパウハウスに代表されるモダンデザインへの端緒を開いた人々にとっても重要なテーマであった。本稿は、この「植物表現」を切り口に、ユーゲントシュティールの登場から二十世紀のモダンデザインにいたる応用芸術とそれをめぐる環境の変遷を辿る一試論である。

1. ユーゲントシュティール誕生までの時代背景⁽⁵⁾

「フォルムの錯乱状態、フォルムの萎縮、破壊と混乱、それが一八三〇年代から一八九〇年代に蔓延していた。そしてそのことが、帝国成立の一八七一年に始まる泡沫会社設立時代(Gründerzeit)の主な特徴だった。この時代に真の手工芸を見つけることは難しい」。⁽⁶⁾一八五一年にロンドンで初めて開催された万国博覧会を契機に認識された、産業・技術革新が進んでいるはずのヨーロッパにおける工芸製品の品質低下は、この

言葉にもあるように帝国成立直後のドイツにおいて極めて深刻であり、一八七六年のフィラデルフィア万博のさいには、「ドイツ工業の基本原理は、安価で粗悪な(schlecht und billig)」とである」とまで評された。⁽⁷⁾新古典主義でもって時代のデザインを総括した建築家カール・フリードリヒ・シッケル(Karl Friedrich Schinkel, 1781-1841)の死とツッフトなどの伝統的な職能集団の解体を機に始まったドイツの建築・工芸における様々な混乱は、一八六〇年代には政府も認める社会問題となっており、その打開作のひとつとして、サウス・ケンジントン博物館(現ヴィクトリア&アルバート博物館)を建てたイギリスにならない、一八六七年のベルリンを皮切りにドイツ全土に工芸博物館が設立された。⁽⁸⁾それら工芸博物館の活動の目的は、建築・工芸産業に従事する人々の能力を高め、同時に製品を消費する消費者の趣味を向上させることであり、博物館には展示施設のほか、学校や図書室といった附属の教育施設が設置された。

中世からバロック時代にかけて、工芸に従事する人々は「Vorlage (見本)」を傍らに製作を行ったが、通常それらは同時代に流行していた製品のサンプルやデザイン画であった。しかし十九世紀の歴史主義の時代に入ると、過去に製作された芸術的価値の高い作品をもとにした模倣品や雛形本が「Vorbilder (手本)」として工芸従事者の間に流布し、それらをニーズに合わせて組み合わせることで新たな製品が作られていた(図1)。



図1 トビアス・ホフマイスター
《ライティング・デスク》1855年頃、
胡桃材ほか、個人蔵

工芸博物館は、このような歴史折衷主義に抗して設置されたが、その所蔵品は「Vorbildersammlung (手本コレクション)」および「Mustersammlung (雛形コレクション)」と呼ばれる、そこには歴史的優品のオリジナルだけではなく、もしそれが手に入らない場合はそのコピーやスケッチないし写真が収められた。それらは博物館の展示に供されるだけでなく、附属の教育施設とりわけ学校で教材として使用されたが、「過去の工芸作品で私たちにとって直接役に立つものはない」⁹⁾という、ベルリン工芸博物館初代館長ユリウス・レッシング (Julius Lessing, 1843-1908) の言葉の通り、それらはいくまでも工芸従事者や

消費者に趣味を教授し、彼らの創造力を高めるための教材であって、模倣されるべきものではないとされた。とはいえ、手本を使用する教育方法の背景には、それらを範とする装飾が生み出され、その恣意的流用と折衷化が進む危険性が常に存在していた。

一方で、ゴットフリート・ゼンパー (Gottfried Semper, 1803-1879) に代表される十九世紀の歴史主義の芸術理論家にとって、フォルムは常に単なる機能の骨格であって、芸術性を保つためにその外観は適切な飾りでもって覆われていなければならなかった。それゆえ歴史折衷主義が批判され、新たな装飾の創造が喫緊の課題となったとき、創造の源として歴史様式に代わり大きな関心を集めたのが「自然」であった。それに伴い、装飾における「Naturalismus (自然主義)」が鼓舞され、それを実現するための「Naturstudie (自然研究)」が奨励された。

自然主義への傾倒ぶりは、当時の様々な博覧会に出品された大仰な作品だけではなく、花飾りなどを多用したその会場装飾にも見て取れる(図2)。しかしこれらの過去の歴史様式を加工しただけのような自然主義的装飾は、歴史様式を重んじる人々だけではなく、工芸の改革を求める人々からも厳しい非難をあびることになった。そのような状況で、新たな「自然主義」に向けての「自然研究」の指針として活躍したのが、工芸博物館の「Vorbilder (手本)」や「Vortage (見本)」として収集された中近東や東アジアの非ヨーロッパ圏の製品と、主に学校や図



図2 「第1回ドイツ産業博覧会、ガラス宮会場風景、ミュンヘン」1854年

書室で収集された「Vorlage（見本）」としての動植物や風景といった自然の写真そして図版本であった。

2. ニーヴ Vorbilder の Vorlage：ジャポニスムと自然科学

「日本の製品は、識者が選んだ古いものでも、世界市場のための工場生産品でも、自然のモチーフに満ちている」。(10)万国博覧会を中心に欧米各地の博覧会などで紹介された日本の美術・工芸品は、多くの人々に驚きをもって迎えられ、一大ブームを巻き起こした。「ジャポニスム」と呼ばれるこの現象によつ

て、日本の美術・工芸品は、十九世紀半ばから活発化する新たな芸術の展開に大きな影響を与えた。応用芸術の分野においては、製品の精巧な製造技術とならんで、様々なかたちで日本の製品に展開する多彩な自然モチーフが、装飾における新たな「自然主義」への指針として注目された。そのための「Vorbilder（手本）」ないし「Vorlage（見本）」として、日本の美術・工芸品は、各工芸博物館において熱心に収集されたのである。中でも数の上で群を抜いて収集されたのが、武士の袴などの礼服や市井の人々の浴衣の生地を染めるのに用いられた「型紙」で



図3 「型紙〈糸菊〉」リンデン博物館蔵

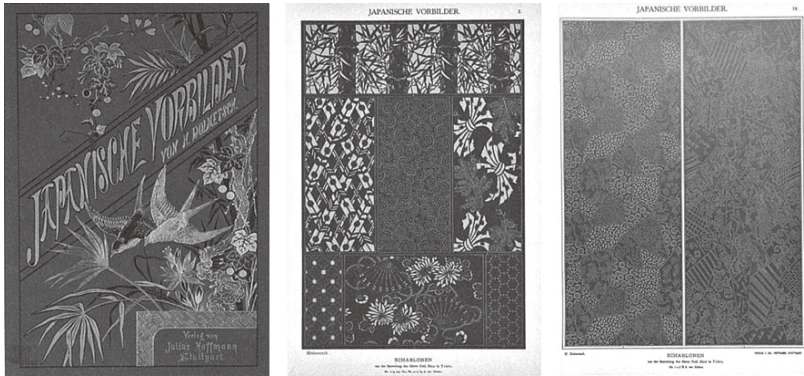


図4 ハインリヒ・ドルメチュ『日本の手本 (Japanische Vorbilder)』1886年

あった(図3)。その日本の美術・工芸品収集の中心的な推進役であったハンブルク工芸博物館初代館長ユストゥス・ブリックマン(Justus Brinckmann, 1843-1915)は、日本の美術・工芸品における自然の描写が、生き生きとした自然観察を基礎にしており、それによって対象の本質やそのフォルムそして動きの特性が簡潔に表現されると主張した。またその緻密な自然観察は、対象を「自然のままに」表現するだけではなく、作られるべき製品の特性を

熟知した上での表現手段の単純化を通して、自然モチーフの様式化をも生み出していると考え、染める布地の幅に合わせた定型に光と影、つまりネガポジによってのみ文様を描き出す「型紙」に、その特徴が典型的に見て取れるとした。¹¹⁾ 柿洪を用いて貼りあわせた美濃紙に文様が彫られた型紙は、定型である上、染めの行程に耐えうる強度をも持ち、ほかの美術・工芸品に比較して、格段に保管や扱いが容易であった。そのため型紙は、ドレスデン工芸博物館の約一六〇〇〇枚を筆頭に数千、数百枚単位で各地に収蔵され、展示に供されただけではなく、図書室で閲覧され、工芸学校では教材として利用された。さらには「型紙」が掲載された出版物を通じても世間に広く認知され(図4)、型紙の文様に影響を受けたと推測される応用芸術作品が数多く制作された(図5、6)。¹²⁾

一方、日本など非ヨーロッパ圏の美術・工芸品と並んで、歴史主義に代わる新たな「自然主義」の、さらに言えば「自然研究」の指針となったのは、動植物など自然をテーマとした写真や図版本であった。これら出版物の背景には二つの要素、つまり写真技術の発達とダーウインらの進化論などの最新の自然科学研究を基礎とした新たな自然観が存在している。¹³⁾ 前者に関しては、これまでの動植物図鑑や雛形本に配されていた手書きの挿図に写真がとって代わった写真集が出版された(図7)。ここでは自然の植物が写されてはいるが、「それは生きた自然の対象を芸術的に写し取ったものである。まるでそれらは、



図5 「型紙〈瓢筆〉」 ヴェルテンベルク州立博物館蔵



図6 アーデルベルト・ニーマイヤー《花器》1907-08年、磁器・釉薬、ニンフェンブルク磁器製作所蔵



図7 アドルフ・ブラウン《草花によるリース》1854年（印刷は1866年以降）、炭素印刷

手本を探し求める図案家のために、滅多にないほど完璧な姿で、苦勞の末にまとめ上げられたようだ」と評された通り、ここでの自然の提示方法は従来の装飾雛形ないし図鑑の域を出ていない。¹⁴ それどころか、装飾雛形が生植物で提示されている様子は奇異ですらあると言えるだろう（図8）。また一方で、進化論や種の分類といった自然科学研究の新たな成果に基づいた図本版や写真本が出版された。なかでも、一八九九年から一九〇四年にかけて刊行された生物学者のエルンスト・

ヘッケル（Ernst Haeckel, 1834-1919）による『自然の芸術フォルム』と¹⁵、一九〇二年から一九〇四年にかけて刊行された元彫金師で写真家のマルティン・ゲルラハ（Martin Gerlach, 1846-1918）による『自然界のフォルム世界』は¹⁶、熱狂的に受け入れられ版を重ねた。前者には、ヘッケル自身の手になる華麗な精密画が多数掲載されているが、自然界と芸術のフォルムの親縁性を主題として芸術に関わる人々の強烈な関心を引き（図9）、後者は顕微鏡写真を含む動植物の写真をトポロジ

カルに配して、「自然研究」の新たな段階を提示していた(図10)。

「型紙」も動植物の図版・写真本も、応用芸術において歴史主義に代わる「自然主義」を求める人々にとって、従来とは異なる「自然研究」の方向や、それに基づく新たな「自然モチーフ」の創造に対するヒントを与えるものであった。とはいえ、これらが熱狂的に受容されたという事実は、先にも述べたように、応用芸術の制作や教育の現場において、数ある「Vorbild」や「Vortage」を目的に沿って選択利用するという歴史主義的

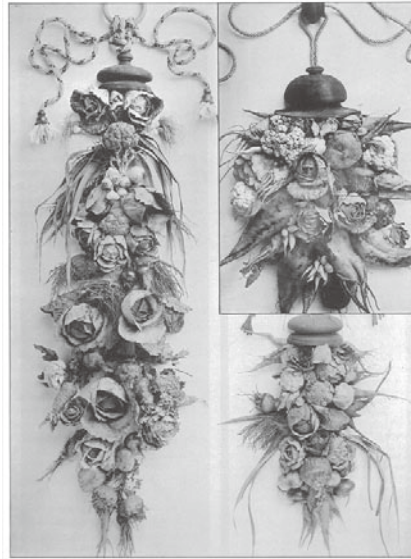


図8 《野菜と蕪のリース》1893年、コロタイプ

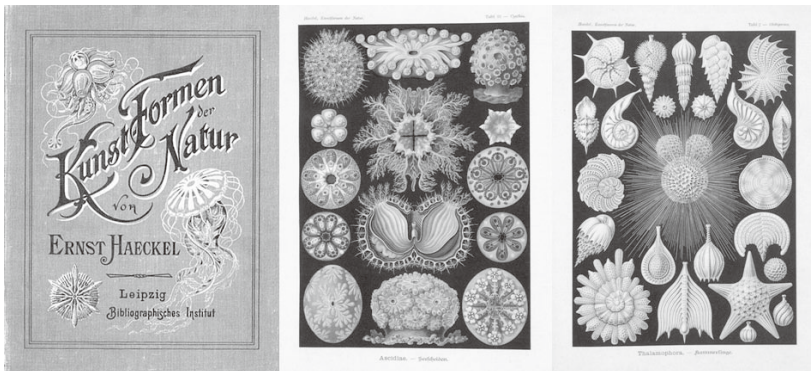


図9 エルンスト・ヘッケル著『自然の芸術フォルム』より



図10 マルティン・ゲセラハ編『自然界のフォルム世界』より



図11 オットー・エックマン
《あやめ》1895年、木版画、
京都国立近代美術館蔵／
「型紙〈菖蒲〉」ハンブルク
工芸博物館蔵

3. 植物表現の二潮流…

オットー・エックマンとヘルマン・オプリスト

思考がまだまだ根深く存在していたことを示しているとも言えよう。そしてそれこそが、ユージェントシユティールの裝飾の恣意的流用と折衷化、さらには粗悪品による大衆化を導き、後の厳しいユージェントシユティール批判の遠因ともなったのである。

先に述べた「型紙」に代表される日本の美術・工芸品の影響と、図版・写真本を通しての新たな自然科学研究の成果の影響は、ユージェントシユティールにおける植物表現に二つの潮流を生み出した。

画家として出発し、一八九六年に応用芸術デザインへと転向したオットー・エックマン (Otto Eckmann, 1865-1902) は、前者の代表的人物である。彼はハンブルク出身で、プリンクマンを通じて日本の美術・工芸品、とりわけ浮世絵に親しんだと言われているが^①、当然ながらハンブルク工芸博物館に数多く所蔵されている「型紙」も見ていただろうことは、雑誌『PAN (パン)』に掲載された代表作のひとつである木版画に類似する型紙がハンブルク工芸博物館に所蔵されていることか

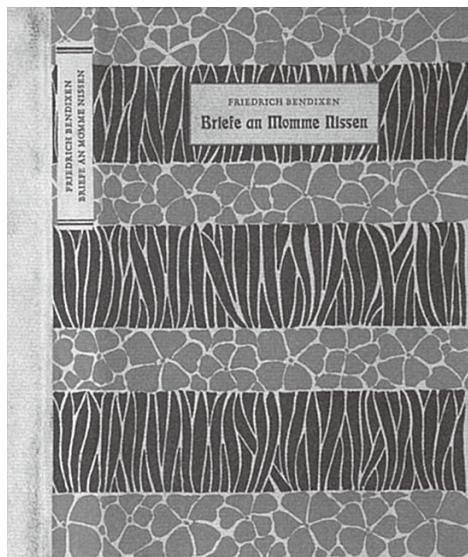


図13 オットー・エックマン
《タイポグラフィ・装丁『モム・ニッセン宛て書簡集』》1899年、ハンブルク工芸博物館蔵



図12 オットー・エックマン
《五羽の白鳥》1897年、
ウール、ハンブルク
工芸博物館蔵

然のフォルムがモテーフとして様式化されていることが特徴であるが、その様式化に日本の影響が見取れる、但しその自然モテーフは地元由来し、様式化はドイツ的な気分で作られている、と評している。⁽¹⁸⁾ このように、ユーゲントシュティールつまりは新たな「自然主義」の第一人者のようにみなされたエックマンであるが、同じくユーゲントシュティールの建築家・応用芸術デザイナーでありながら、モダンデザインのパ先駆者と位置づけられるアンリ・ヴァン・ド・ヴェルド(Henry van de Velde, 1863-1957)は、エックマンの色彩感覚と産業界たちとの協働は高く評価しつつも、彼を「私の根本的敵対者」と呼び、その情緒的作風と、それゆえに純粹さを欠く線と構成を厳しく批判した。⁽¹⁹⁾

一方、後者の代表的人物であるヘルマン・オプリスト(Hermann Obrist, 1862-1927)の作品においても、「自然研

らもわかる(図11)。「floral(フローラの)」なユーゲントシュティールの代名詞ともなったエックマンによる装飾は、代表作《五羽の白鳥》(図12)のようなテキスタイル作品や壁紙そして書籍の装丁など(図13)、とりわけ様々な平面作品を飾り大きな大衆的人気を博した。また当時の批評は、彼の作品では自

究」が重視されていることは、エックマンと変わらない。しかし植物学を学んだオプリストが注視したのは、自然の外面的な形ではなく、そこに内在する生長の力であった。²⁰ エルンスト・ヘッケルやヴェイルヘルム・ベルシエ (Wilhelm Bötsche, 1861-1939) らの著書に感銘を受けた彼が目指したのは、自然のフォルムの様式化ではなく、自然の内的生命の表現であった。一八九五年に彼がミュンヘンで開催した展覧会に出品された



図14 ヘルマン・オプリスト《壁掛け「シクラメン」》
1895年頃、ウール・絹、ミュンヘン市立博物館蔵

三五点の刺繍作品、中でも《壁掛け「シクラメン」》(図14)に見られるような、茎や枝のうねるような線は「Reischenieb(鞭のおと)」と呼ばれ一世を風靡した。しかしフォルムを象らないこのような自立した線による造形は、彼がデザインした噴水を見てもわかるように(図15)、装飾的図像を超えて表現主義から、さらには表現の抽象化へといたる。このような彼の方向性は、まさに近代的な(moderne)芸術を先取りしたものであった。しかし当時の応用芸術の分野において、新たな「自然主義」

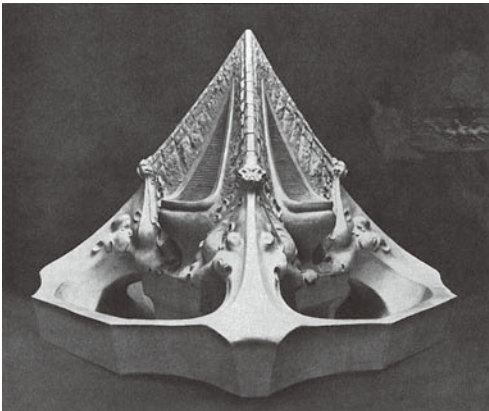


図15 ヘルマン・オプリスト
《ある庭園ないし邸宅の中庭のための三角形の噴水》
1901年頃

を求めてはいても、伝統との断絶を求めているわけではない人々は、オプリストの自然ひいては植物研究が、それ自体の形つまりは全体性への配慮を欠いている点を批判し、応用芸術における造形の抽象化へいたる道を危険視したのであった。²¹⁾

4. 展覧会「植物とその装飾への活用」と

ユーゲントシュティール批判

「美術史が語っているように、あらゆる芸術の若返りは、自然の手によって行われる。装飾はそのモティーフの大半を植物界に由来しているがゆえに、その発展は、自然との新たな取り組みや、自然のフォルムや有機体を自立して研究することでもたらされてきた」。²²⁾ 現在は「いわゆるモダン(moderne)な線や、目的だけを強調するような新種の抽象的な装飾が支配的になり、自然の植物のフォルムの研究に対する関心が薄れているように思える」。²³⁾ そのことが、一九〇三年にライプツィヒ工芸博物館で「植物とその装飾への活用」展を開催した動機だった、と館長のリヒャルト・グラウル(Richard Grawl, 1862-1944)は展覧会の翌年に出版された図録の中で述べている。ユーゲントシュティールが一九〇〇年のパリ万博で最高潮を迎えた後の応用芸術の状況を無秩序だと考えていたグラウルは、現状の打開のために再度「自然」に立ち返り、「自然」と新たな方法で取り組むことを提案した。その方法がすなわち、

とりわけ教育現場における「自然研究」としての「デッサン授業(Zeichnenunterricht)」である。

「自然を素材としたデッサン授業」という考え自体は、すでにムテジウスが一八九八年の論考の中で²⁴⁾、「すべての徒弟は、形態の重要性を現実のモデルから学ぶのであり、この授業はあらゆる製作分野の学生に適用される」として導入を勧めており、各地の工芸学校でも暫時的に実施されていた。この展覧会では、その成果を示すことで、この先進的な造形教育の推進を図ることが目指された。

この展覧会では、まず自然を忠実に写生し、それによって自然の法則を認識した上で、素材を単純化・再構成するという「デッサン授業」のプロセスが紹介されているが(図16)、それはムテジウスがすでに一九〇〇年の論考「デッサン授業と様式学」で言及したものである。²⁵⁾ さらに両者に共通している考えは、このプロセスは自然のモデルの忠実なコピーから分析的研究へと進むが、それは芸術的に行われるべきであって、科学的・心理学的に行われるべきではない、とした点である。その点において、日本の芸術家の自然との取り組みはなおも参考されるべきものとして、例えば伊藤若冲の多色木版画などが、「自然研究」の一例として展示作品に加えられていた。²⁶⁾

「自然研究」の応用芸術への新たな展開として、グラウルは平面作品のみならず立体作品の試作を重視していたが、展覧会図録に掲載された写真からもわかるように、グラウルが推奨し



図16 リヒャルト・グラウル『植物とその装飾への活用』から

た植物・自然表現はあくまでも具象性を備え、オルブリヒの作品のように抽象への志向が感じられるものは排除されている(図17、18)。さらに注目すべきは、「デッサン授業」で取り組むべき自然は、異国や顕微鏡の世界の自然ではなく「身近な自然」であるべきだ、と図録の中で繰り返し強調されていることである。この「身近な自然」の巧みな様式化というコンセプトは、先にも触れたように、エックマンの作品を評価する基盤となっていた。これらのことは、歴史主義を克服するために十九世紀半ば以降希求されてきた「新たな〈自然主義〉」が、言い換えれば「新たな〈ドイツ文化〉」ないし「新たな〈ドイツ性〉」の希求と一体をなしていたことを、我々に教えてくれる。

おわりに

当時プロイセン産業界で工芸学校改革に取り組んでいたムテジウスの尽力により、一九〇四年十二月十五日に商務省令「教育工房の設置に関する告示(Erlass über Einrichtung des Lehrwerkstätten)」が、一九〇七年一月二八日に商務省令「実業補習学校におけるデッサン授業導入の原則(Grundsätze für die Erteilung des Zeichenunterrichts in gewerblichen Fortbildungsschulen)」が発行された。⁽⁷⁾前者は、工芸学校の履修課程に「工房(Werkstätte)」を設置し、造形教育と連動した実践的な技術教育を強化することを目的とし、後者は、工

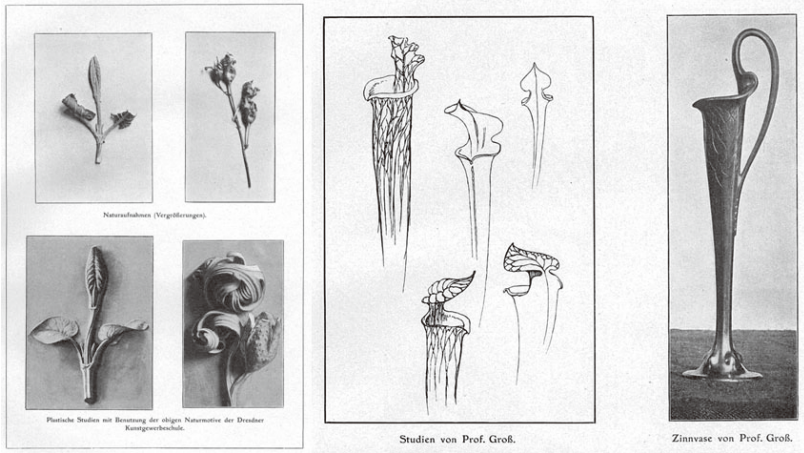


図17 リヒャルト・グラウル『植物とその装飾への活用』から

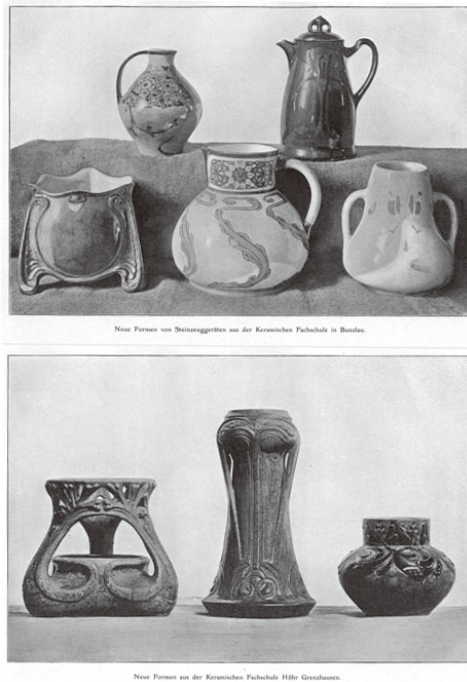


図18 リヒャルト・グラウル『植物とその装飾への活用』から

芸学校の造形教育の基礎に自然を素材にした「デッサン授業」を導入することを義務付けるものであった。「即物的、経済的、実用的」なデザイン創造を目指して制定されたこの二つの省令は、すでにマゲデブルク工芸・手工業学校のようないくつかの官立工芸学校に試験的に導入されていた、応用芸術教育における造形教育と技術教育の二部構成とそれを支える基礎教育という構造を体系化したものである。また民間にも先例として、オ

プリストが設立に関わった「応用芸術と自由芸術のための教育・実験工房 (Das Lehr- und Versuchs-Atelier für angewandte und freie Kunst) [通称: デプシッツ学校 (Debschitz-Schule, 1902-1914)]」がミュンヘンに存在した。⁽²⁸⁾ 美術教育と応用芸術教育を統合するという実験的な場でもあったこの学校でのデッサン授業は、自然の形や動きに内在する構成原理を把握し、それを表現に移しかえることに重きがおかれた。それはまさにヨハネス・イッテンからモホーリナジに引き継がれたバウハウスにおける予備課程の造形教育を先取りするものであり、これらの省令で体系化された応用芸術教育における改革は、確実のちのバウハウスの礎となるものであった。

以上のような教育改革によって、「自然研究」は、十九世紀的な「Vorbilder (手本)」や「Vorlage (見本)」を参照する()とから脱却し、それに伴い、その教育を担う人物も、バウハウスを例に出すまでもなく、歴史家や芸術学者から現役の芸術家や芸術教育を受けた人物へと変化した。そして何よりも第一次世界大戦における敗戦は、応用芸術における作品創造を、「自然研究」によって目指された「新たな〈自然主義〉と表裏一体であった「新たな〈ドイツ性〉」や「新たな〈ドイツ文化〉」というくびきから解放することになる。十九世紀の芸術動向を背景に誕生してから一〇年後の二十世紀初頭には早くも批判にさらされたユーゲントシュティールが真に終焉を迎えたのは、まさにこの時点であり、それはまた応用芸術における伝統的な

「植物表現」の、ひいては歴史的な意味における「裝飾」それ自体の終わりでもあったと言えるだろう。そしてそれを証明するかのように、第一次世界大戦終戦翌年の一九一九年に設立されたモダンデザインの殿堂バウハウスが初参加し、その名が一般に知られるきっかけになった展覧会、一九二四年にドイツ工作連盟が主宰し、シウトウツトガルトを皮切りに各地を巡回した展覧会がそのテーマに掲げた言葉が、まさに「裝飾のないフォルム (Die Form ohne Ornament)」であった。⁽²⁹⁾

註

- (1) Georg Hirth. *Wege zur Freiheit*, Verlag der Münchner Jugend, 1903, S. 525.
- (2) M. G. Conrad (1885-1900), Arthur Seidl (1901-02) (Hrsg.), *Die Gesellschaft*, Bd. 16, Teil 2, G. Franz, München, 1900.
- (3) Vgl. <http://de.wikipedia.org/wiki/Jugendstil> (110111年十一月二七日閲覧)
- (4) Hermann Muthesius, *Stilarchitektur und Baukunst*, Mühleim/Ruhr, 2. Aufl., 1903, S. 50f.
- (5) 〃の章の議論は次の書に多くを負っている。Barbara Mundt. *Historismus, Kunstbandwerk und Industrie im Zeitalter der Weltausstellung*, Berlin, 1973.
- (6) Heinrich Kohlhäusen. „Geschichte des deutschen Kunsthandwerks“, in: *Deutsche Kunstgeschichte*, Bd. V.,

- München, 1955, S. 557.
- (7) G. Moeller: „Die preussischen Kunstgewerbeschulen“, in: E. Mai, u.a. (Hrsg.), *Kunstpolitik und Kunstförderung im Kaiserreich. Kunst im Wandel der Sozial- und Wirtschaftsgeschichte*, Gebr. Mann, Berlin, 1982, S. 116.
- (8) ヘルリンを中心としたドイツにおける工芸博物館設立の背景については、以下の拙論を参照のこと。池田祐子「ドイツの工芸博物館について：その設立と展開—ヘルリンを中心に—」デザイン史フォーラム編『近代工芸運動とデザイン史』思文閣出版、二〇〇八年、一三三—一四六頁。
- (9) Julius Lessing: *Unserer Väter Werke*, Vortrag, als Separatdruck erschienen, Berlin, 1889, S. 26.
- (10) Justus Brinckmann: „Ein Beitrag zur Kenntnis des japanischen Kunstgewerbes“, in: *Fernschau, Jahrbuch der Mittelschweizerischen Geographisch-Kommerziellen Gesellschaft in Aarau*, Bd. 5, Emil Witz, Aarau, 1892, S. 17.
- (11) *Ibid.*, S. 18–20.
- (12) 浮世絵をまずは、美術品としてではなく、その「 Vorbilder」ならし「Vordage」として収集された。また著名絵師による『花鳥画譜』のような各種絵手本や、着物や蒔絵、はづは欄間装飾や生け花などの各種雛形本も数多く収集されてくる。
- (13) 以下の議論は次の論考に多くを負っている。 Astrid Mahler: „Martin Gerlachs ‚Formenwelt aus dem Naturreiche, Neue Impulse für die Ästhetik des Jugendstils‘“, in: Astrid Mahler: *Martin Gerlachs* *Formenwelt aus dem Naturreiche, Fotografien als Vorlage für Künstler um 1900*, Christian Brandstätter, Wien, bearbeitete 2. Aufl., 2012, S. 5–27.
- (14) Richard Grail, in: Martin Gerlach (Hrsg.), *Festons und dekorative Gruppen nebst einem Zieralphabele aus Pflanze und Tieren, Jagd-, Touristen- und anderen Geräthen*, Wien, o. J. [1893], o. S.
- (15) Ernst Haecel *Kunstformen der Natur*, 3. Bd., Leipzig, 1899–1904 (邦訳：エルンスト・ハッケル著／戸田浩之訳・小島郁生日本語版監修『生物の驚異的な形』河出書房新社、二〇〇九年)。
- (16) Martin Gerlach (Hrsg.). *Formenwelt aus dem Naturreiche*, Wien/Leipzig, o. J. [1902–1904].
- (17) Astrid G. Meyer: „Otto Eckmann“, in: *Mittelungen des Württembergischen Kunstgewerbevereins*, [1], 1902–03, S. 324.
- (18) *Ibid.*, S. 325.
- (19) Henry van de Velde: „Zum Tode Otto Eckmann’s“, in: *Innen-Dekoration*, 13. 1903, S. 207–208.
- (20) Vgl. Bernd Apke: „Die Frage nach dem Grund—Naturwissenschaftliche und philosophische Anregungen zu Hermann Obrihs Visionen“, in: Erich Franz (Hrsg.), *Freiheit der Linie, Von Obrist und dem Jugendstil zu Marc, Klee und Kirchner*, IWL — Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Westfälisches Landesmuseum, Münster, 2007.
- (21) „Die Pflanze und ihre Bewegung—ein Thema der

「Jugendstil-Künstler」, in: Siegfried Wichmann, *Jugendstil, Floral Funktional*, Schuler Verlagsgesellschaft, Herrsching, 1984, S. 12 & Richard Graul, *Die Pflanze in ihrer dekorativen Verwertung*, Leipzig, 1904, S. 45の議論を参照せよ。

(22) Richard Graul, *Die Pflanze in ihrer dekorativen Verwertung*, Leipzig, 1904, S. 2.

(23) *Ibid.*, S. 8.

(24) Hermann Muthesius, „Künstlerischer Unterricht für Handwerker in England“, in: *Dekorative Kunst*, Vol. 1, 1898, S. 15-20.

(25) Hermann Muthesius, Zeichenunterricht und „Stillehre“, in: *Die Kunst*, Bd. 1, XV, 21.1., August, 1900, S. 487-496.

(26) 展覧会開催時期などから考えて、展示されたのは明治

一三年刊行の『若冲画譜』だと思われる。

(27) ヘルマン・ムテジウスの工芸学校改革の詳細については次の論考を参照のこと。田所辰之助「ヘルマン・ムテジウスとドイツの工芸学校改革—プロイセン産業局の創設とその施策をめぐって—」テザイン史フォーラム編『近代工芸運動とテザイン史』思文閣出版、二〇〇八年、一五九—一七七頁。

(28) Vgl. Dagmar Rinker, „Die Lehre- und Versuch-Ateliers für angewandte und freie Kunst (Debschitz-Schule)“, München 1902-1914, in: *Freiheit der Linie*, 2007, S. 134-139.

(29) 本展の詳細は展覧会図録兼ドイツ工作連盟の叢書の一冊として出版された次の文献に詳しい。Deutscher Werkbund, *Die Form ohne Ornament*, Werkbundausstellung 1924 (Bücher der Form, Bd. 1), Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart/Berlin/Leipzig, 1925.