

# 19世紀におけるドイツ磁器

伊 藤 忠 孝

Die deutschen Porzellane des 19. Jahrhunderts

Chuko Ito

## Zusammenfassung

Diese Abhandlung versucht, die deutschen Porzellane des 19. Jahrhunderts vom technischen- und künstlerischen Standpunkt aus klarzustellen.

Die europäische Porzellankunst war im zweiten und dritten Viertel des 19. Jahrhunderts im Tiefstand. Erst gegen 1880 konnte die europäische Porzellan-Manufaktur mittelst der Vermittlung der ostasiatischen Keramik die Richtung zum neuen Stil der Porzellankunst einschlagen.

Die Porzellantechnik in der Meißner- und Berliner-Manufaktur machte durch 19. Jh. auf Grund der Entdeckung von den wissenschaftlichen Prinzipien und Gesetzen unter dem Einfluß der industriellen Revolution den bedeutenden Fortschritt.

Aber alle beide empfingen den neuen Stil der Porzellankunst (Jugendstil) später als in solchen Ausländern, wie z. B. Frankreich oder Dänemark. Erst zu Beginn des 20. Jhs. gelang es der Meißner-Manufaktur, mit Hilfe vom belgischen Jugendstil-leiter, van de Velde, den Jugendstil einzuführen.

Andererseits, in der Berliner-Manufaktur begann Chemiker, Hermann Seger im Jahre 1878 die neue farbige Kunstglasur für die weiche Porzellane herzustellen, womit das neue Jugendstilgewerbe produziert wurde. Auch Maler, Schmutz-Baudiss erreichte am Ende des 19. Jhs. den Jugendstildekor des Porzellans von der Unterglasurbemalung, obwohl diese schon früher in Kopenhagen erschlossen worden ist. Er arbeitete seit 1902 mit eigener Kunst in der Berliner-Manufaktur.

## 1. ま え が き

東洋の磁器を模範として、18世紀のはじめからヨーロッパでつくられた色絵磁器は約100年の間、各国の競争裡に、幾多の工夫をこらして、多彩な絵巻物を繰りひろげるかのように展開された。それは絶対王政とともに栄え、絶対王政の崩壊とともに衰えた。衰えたといっても、20世紀の今日なおその模造品は多量に生産されて市場に出廻っている。

19世紀を迎え、封建制が弱まり、市民革命が徐々に高まってくると、一般に芸術の分野でも宮廷から市民都市へと開放されるようになり、磁器の分野でも例外ではない。19世紀の前半にはまだ前世紀からの惰性の下にいろいろの復古調が現われ、革新的な美の表現が見出されない。停滞の時期である。これは磁器の生産にたずさわる

もののみの責任ではなく、むしろ背景となっているその当時のヨーロッパの政治情勢に帰せられるものである。フランス革命後ヨーロッパ全体が大きく揺れ動き、戦争と外交のかけひきの間にあって文化的なものは停滞したのであった。ナポレオン戦争の終るまで復古主義、歴史主義が介在して不毛期が現出した。世紀も半ばを過ぎると、一部の芸術家たちは、きらびやかではあるが古めかしい飾りつけの磁器に嫌悪を感じ、新しいものへの創造の意欲をもやしはじめた。それはやがてアール・ヌーボーという芸術思潮の波に乗って、新しい様式を生み出し、20世紀にひきつがれていく。

しかし技術史的に見るならば、技術というものの本質から、かりに一時的な停滞があっても、後退いうことがなく、18世紀から19世紀へと引きつづき進歩していく。フランスにはじまった啓蒙主義、合理主義と、イギリスにはじまった産業革命は両々相まって、技術は飛躍的に進歩をとげ、資本主義的多量生産方式を採用し、購

買層を上げていく。科学の原理法則の発見にともない窯業化学が確立され、それとともに生産形態が整備されていく。

19世紀のヨーロッパの磁器の移り変りは美術的にも技術的にも極めて特色のある時期と見なし得るので、このことはかつての東洋磁器には見られないものである。しかしながらアール・ヌーボーの出現には東洋の美術、殊に日本の美術が大きな影響をあたえていたということは極めて注目に値する。

19世紀のヨーロッパの磁器の変遷は、これを美術史的に見ると、前半の歴史主義と世紀末のアール・ヌーボーとの間に大きな屈曲点があり、技術史的に見る場合、全期を通じて、資本主義生産への絶え間ない直線的な上昇カーブが得られる。

本論では19世紀のドイツ磁器を例にとりて以上のことを系統的に述べてみたい。

我国では19世紀のヨーロッパ磁器についての論述がないので、敢えて筆をとる故因である。

## 2. 18世紀のヨーロッパ磁器の概観

19世紀のドイツ磁器について述べる前に18世紀のヨーロッパ全般の磁器についてその概要に眼を通しておくことが論述をすすめるにあたって都合がよいと思われる。

1708年、ドイツのザクセン選挙侯でポーランド王でもあったアウグスト強王の援助の下で、科学者チルンハウスの指導を得て、ヨーロッパで最初の磁器の創製に成功したのは鍊金術士、ヨハン・フリードリッヒ・ベットガーであった。この発明にいたるまでに、彼は実に多くの実験を重ねたといわれている。そのころ東洋でも達成できなかった1400°C近い焼成温度で、しっかり焼き締った彼の硬質磁器の作品は実に精巧にできている。赤色炆器からはじまって、白磁を完成し、色絵磁器に至るまでの彼の一連の作品は現在ドレスデン国立美術館、(当時のツヴィンガー宮殿)に所蔵されている。これらの作品を見て、感じとれることは、彼ひとり、磁器製作についての基本的な技術をほとんど完成したと思われることである。またそれには大変苦心したことも伺える。白磁の焼成に最も苦労したのではあるまいか。白磁の蓋付き壺や二、三の彫像などは大きな亀裂の入ったままのものが展示されていることから、このことが推定される。

ベットガーのあとを画家のヘロルトがつぎ、絵付けを改善し、さらに彫刻家のケンドラーが彫塑磁器を完成した。東洋でもすでに大型の彫塑磁器が作られていたが、

ケンドラーのそれは豪快で他を圧するものがある。これらの磁器はドレスデンの近郊マイセンで作られたので、それ以来マイセン磁器の名で呼ばれ今日に至っている。このマイセン磁器はたちまちヨーロッパ全域に知れわたり、オーストリア、イタリア、フランス、イギリス、その他の国でも次々に硬質磁器をつくるようになった。各国間の競争がはじまり、マイセンにないもの、マイセン以上のものを作ることに努力が傾けられた。その中でも特に対立的に発展を見たのがフランスのセーブル窯であった。

同じドイツ内でも多くの磁器工場が誕生し、その一つにベルリン磁器工場がある。このベルリン窯は1751年にフレデリック大王の許可を得て、カスパー・ウェゲリによって開かれたが、1757年に一旦閉鎖された。1761年にエルンスト・ゴッツォフスキによって工場が買いとられた。1763年に大王の所有に帰し、王立ベルリン磁器工場と称され、KPMの略号で今でも知られているものである。第一次大戦後は国立工場となる。この工場は1761年から1786年の間が最も華やかな時代で、王やその友人たちのために、その当時最新のロココ調のデザインのものが作られた。1756年から1763年まで続いた7年戦争ではプロイセン軍はザクセンに押し入って、ドレスデンやマイセンを占領し、マイセン工場は破壊され、工場の設備はベルリンに持ち去られた。プロイセン軍はマイセンの優秀な陶工数名をベルリンへ連れて帰ったといわれる。その後マイセンの復興とともに、両者はライバル関係にありながら共に栄えるのである。

18世紀のヨーロッパ磁器は色絵磁器が主体であったから、白磁に焼きつける絵具の開発に力が注がれ、東洋にはない絵具が多く作り出された。これらの絵具が駆使されて、支那の磁器、または日本の伊万里にもない着色によって華美な色絵磁器がつくり出され、当時の宮廷を飾ったのであった。これらの絵具は支那の清朝にも輸入されて、従来の支那の色絵には見られないけばけばしい絵付けが施されるようになった。

当時各国で流行的に造営された、絶対王政を象徴する宮殿はバロックやロココを代表する建築様式に従って、きらびやかな装いが施され、室内の飾りとして、他の調度品と共に色絵磁器は不可欠のものであり、権力を誇示したのであった。また宴会用のテーブルセット、茶器類も豪華なものを使用する慣わしとなった。例示するならば、ドレスデンのツヴィンガー宮殿、ベルリンのシャルロッテンブルク宮殿、バイエルンのミュンヘン郊外にあるニンフェンブルク宮殿、ウィーンのホークブルク宮殿

などみなしかりである。現在それらを訪れることによって、当時の状況を偲ぶことができる。

このような色絵磁器の発展は白磁の技術的完成と絵付け材料の広範な開発に基づいている。それにはその当時の科学技術の進歩が寄与している。すでに 17 世紀には錬金術が実験、観察、実証という手段による科学へと移行し、18 世紀を迎えるとますますそれらの知識が蓄積され、それらを整理して新しい原理法則が生み出されるに至った。近代科学の基礎を形成した。化学の分野では、1661 年、英のボイルが『懐疑的な化学者』を表わし、元素の定義づけを試み、化学分析をはじめた。1772 年、キャベディッシュの窒素の発見、1774 年、プリーストリーの酸素と塩素の発見、1777 年になって、ラボラジュによって燃焼現象が解明された。1783 年、キャベンディッシュの空気の精密分析、1792 年、独のリヒターによって化学量論が唱えられ、1803 年、英のドールトンの原子論、倍数比例の法則、1813 年、アヴォガドロの分子説、ベルツェリウスの原子量の精密測定、1840 年、ヘッスの反応熱理論、1860 年、ブンゼン、キルヒホッフのスペクトル分析、1868 年、マイアーの化学元素の体系化、1869 年のメンデレーフの元素の周期律の提唱など、矢継ぎばやに化学的諸現象が解明された。窯業技術者はこれらの理論的な解明を考慮して、自分の領域にもち込み、焼成技術や絵付け材料に適用しようとしたことは想像にかたくない。

このような状況下において、窯業界では新しい発明工夫が産み出された。その主なものを拾ってみると、多量生産のための転写法による絵付け法、イギリスの骨灰磁器の発明がある。この二つはヨーロッパ全体の磁器産業に影響することが大であったという意味で重要である。転写法が各国に普及されると、生産増強に役立つ一方その安手のデザインが芸術家たちの反撥を買い、その当時絵付に参加していたすぐれた画家たちの離散が見られ、増々絵付けの品質が落ちるということが起った。しかし転写法は現在でも、安物と言われながら、工業生産として普及しているものである。一方、骨灰磁器は硬質磁器とちがいが、白さが一段とよく、軟かい肌ざわりで、絵付けの容易さも加わって、世界中に広まり、現在も多量に使用されているものである。硬質磁器がこれと競合するのは当然である。

そのほか、絵付け、浮彫法などの装飾に関する技巧的な手法が開発され多種多彩な磁器が作られた。そして文様にしても伊万里、柿右衛門の模倣からはじまったが、西洋特有の男女のロマンス、宗教画、戦争画、権力者の

肖像に取材したものまでが金の縁枠の中に画かれるようになった。これらは東洋人の感覚にはびったりしないものであるが、18 世紀から 19 世紀半ばまで風靡したのである。バロック、ロココ、復古調を問わず、これらはいずれも登場して来る図柄なのである。

磁器の形についてみるならば、東洋のもの、ギリシャ陶器、ペルシャ陶器、マジョリカ風のものなどすべて取り入れられた。日常の用器については、もちろん西洋の生活様式に合った形で機能性と装飾性とをかね備えたものがつくられた。

### 3. 19 世紀前半におけるヨーロッパ磁器の美的変遷

18 世紀には絵画と彫刻が主体的に考慮された色絵磁器が王政の保護の下に開発されて来たことは前に述べた通りである。ここでは優れた画家や彫刻家を獲得することが先決条件である。いわば宮廷の御用達として美術家たちはもっぱら権力者の意に沿うように『美しいと思われるもの』を作り出すことに精を出した。王の肖像を念入りに仕上げ、王妃の好みに合った物語を絵付けし、彼らを取り巻く環境と雰囲気彫刻すればよい。またサロンの他の調度品とよくうつり、宴会用のテーブルサービスは豪華ではなくてはならない。当時磁器というものはまことに得がたい宝物にひとしい評価を受けていたから、一般市民にとっては高嶺の花で到底手のとどくものではなかった。

しかしブルジョア革命がすすみ、富裕階級層が広がるに従って、彼らもまた王侯たちの所有した磁器を次第に手にするようになる。資本主義的生産がすすむに従い、購買層をもつと厚くするため生産をふやすようになるのは必然である。

ドイツでは絶対王政の崩壊はかなりおくれで来て、19 世紀前半までずれ込むが、いずれにせよ、封建制から市民社会への社会構造の変革は生産と消費の経済的土台の上で変化をもたらすことになる。芸術家たちにとっては、このような変革期には自らの力で新しい美を創り出す時機に到来しつつあったが、習慣づいた環境の下で呼吸している限り、新しいもののため古い衣装は脱ぎがたいものである。他所からの刺激によってやっと開眼するものである。

18 世紀末にはドイツだけでも多くの窯場があったが、経済的理由あるいはナポレオン戦争の直接の結果として、次々に閉鎖されていった。王の手厚い保護の下で経済的に有利なもののみが生き残った。マイセン窯、ベル

リン窯, それにバイエルンのニンフェンブルク窯がそれであった。しかしこれらといえども安閑としてはいられない。技術の進歩を必要とし, 英仏のような先進国に劣らぬよう美の創造に励まざるを得ない。事実, ナポレオン時代には, より安く, より新しいフランス磁器が侵入して来てドイツ市場を攪乱し, また大陸封鎖が1812年におこると, イギリスのクリームウェアは大陸内にはらんし, これは安いという理由だけで19世紀半ばまで市場に出廻った。アイルランドで発明され, 1752年にイギリスのリバプールで特許をとった前述の転写法は次第に各国に拡まり, 1770年ごろドイツにも導入された。この技法は量産をより容易にし, 金装飾の安い方法の発明と共に磁器に適用されるようになり, やっとクリームウェアに対抗できるようになった。しかし転写法は磁器の絵付けを安手のものとして, 一部の美術家たちの非難をあびたことは前に述べた。旧体制の工場はこれを放棄し, 新工場はこれを採用しつづけた。こゝが窯業という工業と陶芸という工芸との分岐点となる。アトリエで芸術的な仕事として磁器をつくるということは資本主義的生産には不向きとなり, 工場生産の力の慈悲の下でかろうじて発展の余地をのこすことになる。手工業としての作る楽しみ, 単純性, 美術的新鮮味は失われる結果となる。

美術的な観点からすると, 19世紀初頭の磁器は18世紀末の延長に過ぎず, ネオクラシズムが権力者の表現として止まった。そしてそれが美術的なものと理解された。ナポレオン下のフランスのセーブル窯, そしてプロイセン王フリードリヒ・ウィリアム2世の援助の下でベルリン窯でネオクラシズムがもてはやされた。ここでは当時の有名な芸術家は工場で立ち働いた。この時期には新興のベルリン市の風景がカップや皿に絵付けされるのが一つの特徴となった。このネオクラシズムに続いて, ロココ磁器が復興した。マイセン窯でキューンが経営に当たったときの1883年に再び現われた。またフランスの王政復古(1830~1860)のときもロココが復活した。しかしすでに新しい社会変革のすすんだその時期ではこの過去の芸術家の表現モードは長つづきしなかった。本当のものを見据えようとする科学的な態度は単純性と自発性の領域から古い芸術を追い出そうとした。しかし一方ではこの時期にネオルネッサンスが生れた。これはそのモデルとして, イタリアルネッサンスのマジョリカ, フランスのアンリ2世時代のファイアンス, デルフト陶器, ドイツ陶器のデザインをとり入れたものだが, これらは磁器に適合するものではないことに気付かなかった。これもすぐ消えてゆく運命にあった。以上これらの

歴史主義は19世紀半ば以降まで持ち越された。これは要するに, 新しいものを得ようとしながら果し得なかった低迷の時期である。美術家たちが古い殻を破り, 新しいものを自らの手で創り出せなかった時期である。

これらの混迷のなかで, 王朝趣味を表わす最後の装飾法がフランスのセーブル窯で現われた。pâte sur pâteという, 磁器の表面を飾りつける手法である。従来の派手な色絵に金縁をとるなどは同じであるが, それにこの新しい手法を加えることによってさらに豪華さを強調したのであった。また単純な有色の素地にこの手法を施しただけでも魅力に満ちたものであった。イタリアのカメオ細工と同じ感じのものである。

pâte sur pâteは1849年セーブルのソロンによって開発され, 1855年のパリ万国博でこの手法による作品が多く発表され, 人々の注目を引いた。この手法は意識すれば積層浮彫法とでもいうべきであるがよい訳語がみつからないので, 原語のまゝとする。これは有色の素地に筆で白色のペーストを何回も重ねて塗り, 人物像などを浮彫のように仕上げる装飾法である。1870年にソロンはこの方法をたずさえてイギリスにわたりミントン窯に伝えた。その後, ヨーロッパの他の窯でも採用されるようになった。これは磁器表面の最後の飾りつけ法として人気を博した。

1846年にイギリスのコーブランド磁器工場では透光性の新しい無釉磁器を発明した。パリアン磁器と称するもので, これも1857年のロンドン博覧会に出品されて注目をひいた。このパリアン磁器にpâte sur pâteを施すことによって一層美的効果を発揮したのであった。

さて1851年のロンドン博, 1855年のパリ博が古いものから新しいものへとときり替るべき動機をつくった。王朝風の華美なもの最後の舞台であると同時に新しいものへの出発点ともなった。そこでは産業革命にもとづく, そして新しい科学と技術による機械が見られたが, また工芸の分野でも, これまでのあらゆる装飾技法を動員して妍を競ったのであった。しかしこれらの博覧会では科学技術の偉大さに喝采をおくると同時に人々の間では機械のもたらした醜さについて囁かれた。

それでは磁器の世界では, これを契機として, どのように変貌していったのであろうか。その跡をドイツの代表的な窯, マイセンとベルリンについて別々に辿ってみよう。その前にアール・ヌーボー, (ドイツではユーゲントシュティル)の出現について触れておく必要がある。

#### 4. アール・ヌーボーの出現

1851 年のロンドン世界博がひらかれたころ一部の芸術家の間から新しい芸術運動がもち上って来た。これがアール・ヌーボーである。アール・ヌーボーはイギリスに生れ、フランス・ベルギー、デンマークに拡がり、おくれてドイツ、オーストリアに伝播して来た。ドイツではこれをユーゲントシュティルと呼ぶようになった。これはもとバロック、ロココの建築様式からの脱出を企てた運動であったが芸術全般に影響するところとなり、美術工芸、ガラス、陶磁器にまで及んだ。そのころフランス、イギリス、デンマークでは日本趣味が一つの流行であった。復古調から脱け出して新しいものへと到達するには、芸術家にとって異国情緒にみちた日本の版画その他の工芸が大きな刺激となった。

アール・ヌーボーの運動家たちは必ずしも共通した一定の理論に立っていたわけではなく、個々の間には考え方や具体的表現にもかなりの距りが見られたようである。一致していたことは歴史主義から早く脱しようということであった。

フランスのテオドール・デックは 1873 年のウィーンの世界博、次いで、1878 年のパリ世界博でアール・ヌーボーの作品を出品し、セラミック部門のグランプリを得た。コペンハーゲンの王立磁器工場の営業部長であるフィリップ・ショーンはウィーン博のデックの作品を見て、セーブル窯での歴史主義からの方向転換を見てとった。それより先、1885 年に美術部長のアーノルド・クロッグと組んで、研究のためイギリス、オランダ、ベルギー、フランスを旅行し、パリにおける日本研究グループのサークルに入った。このクロッグは東洋美術の有名な収集家、ジークフリート・ピングと一緒にになった。クロッグはコペンハーゲンにもどるとパリで得た考えを実行にうつした。北斎の版画からヒントを得て、波の絵の下絵付けを施した花瓶を発表した。しかしこれはやきものの本質からは外れていた。単に絵付けに多少の変化を与えたというにすぎない。

1895 年にザムエル・ピングはパリでアール・ヌーボーの展覧会を組織した。歴史主義に反したこの展覧会は大衆や有名な彫刻家、ロダンのような人々の顔をそむけさせた。しかし 1897 年ドレスデンで開かれた展覧会は大成功を収めた。この展覧会で、ベルギー人、ヴァン・デ・ヴェルデが有名になった。彼は当初ベルギーにおけるアール・ヌーボーの主唱者であった。のちドイツのワイマールに招かれて大学の教授となり、さらに応用美術

のための訓練大学を開いた。この学校は 1921 年に開設されたパウハウスの前身である。彼は 1914 年の第 1 次大戦までそこに止った。彼はもともと建築家であったが、装飾芸術のあらゆる部門ですぐれた業績を残した。後述するように、彼のデザインはマイセンで採用され、アール・ヌーボーの代表的作品となった。彼はアール・ヌーボーに対する透徹した理論をもっていた。アール・ヌーボーそのものは 20 世紀を迎えて間もなく退潮してしまっただが、彼の理論と精神はその後の現代陶芸にも影響して生きていると思われる。

#### 5. 19 世紀後半におけるマイセン窯の変遷

ナポレオン戦争後、マイセンの色絵磁器の復興に尽力したフォン・オペルは 1833 年に死去した。それより 2 年前、マイセン窯は王の財産から国の所有となることが宣言された。オペルの下で検査官として精力的に働いていたキューンが彼のあとを継いで行政官となった。彼は金の新しい焼付け法を編み出して高く評価され、マイセンに利益をもたらした。その方法は他国へも伝わった。

このころ絵付けのデザインとしては多くの場合帝政スタイルがなお引きつづき使われていた。またそれより少し古いモデルも使われていた。またドイツの他の窯と同様ゴシックスタイルも復興されようとしたがうまくいかなかった。時々、すでにお馴染みのモチーフの映像がつくられた。例えば、ギリシャ神話からとったもの、あるいはフリードリヒ王の像、ナポレオン、シラー、ベートベン、モーツァルトなどの像である。

磁器の販売量が増加すると、各種の型の需要が再び向上し、マイセンは非常に豊かで変化に富んだ古いスタイルにもどった。型師のマネージャー、ロイテリッツは古いスタイルの復興に努力した。ロイヤル青と金が蔽ったアンフォラ型の壺などがその代表例で、この傾向は他の窯でも同じであった。これは新しい装いをこらした帝政スタイルに外ならない。しかし主として復興されたのはロココであった。これはその時代の趣味によるのみならず、モデルをコピーするのに安直だからである。このスタイルの再現はかつてのマイセンの名を高からしめた例でもあったからである。このようなロココスタイルの再現はすでに美術的にアピールするものではなく、ただ型にはめて変哲もなく作られたものに過ぎない。しかしその当時のマイセンの売上げを増すのに都合のよいものであった。

1845 年のドレスデン工業博覧会の結果得られた意見によって、1846 年に財務省は行政府に対しロココスタイル



だけのものを作らぬように、また純粹で、ノーブルなスタイルを忘れぬようにという忠告を行った。また巧みな型師の養成につとめ、新しい趣味のデザインやスケッチを要求した。この目的のため、ドレスデンの彫刻家、アントン・ゼリッツに支那磁器のモデリングの影響をもつようにさせ、そして美術的な問題について、ドレスデンの美術アカデミーの教授に相談するよう忠告すべきであると行政府に指摘したものであった。

1850年に内閣はマイセン工場には関係のない美術家に美術磁器の新しいデザインを持参するよう要請したが、これは余り急のことで断念せざるを得なかった。1851年に一つの委員会は絵付けと成型について新旧の批判をし、作業の実施を監督するように命ぜられた。この委員会は経営者と二人の美術部のリーダーと三人の美術アカデミー教授から成っていた。この委員会は行政府により忠告を与えたと思われるが、具体的なことは明らかでない。また一方ドレスデンの美術家たちは自らのデザインと称して1854年のミュンヘン展覧会に作品を出品した。このようにそのころマイセンでは何とかして古いものから脱出したいと考えていた。この時期の最も重要な事件の一つは1862年のロンドン博であった。そこでマイセン窯は非常によい種々のコレクションをもって参加した。博覧会はマイセン内閣にマイセン磁器自身のすばらしさを知らせると共に他の窯に関する情報を得るよい機会を与えた。内閣自身の判断によれば、マイセン出品の小品の絵付けはセーブル、ベルリンや他の窯のものよりデリケートにできていることがわかった。しかしドレスデンで行われた集会では好ましからぬ判断の結果が発表された。この集会は財務長官、フォン・フリーゼンを議長として、キューンの下にマイセンからの二人の美術部のリーダーも出席した。

この集会での結論のいくつかを挙げると、(1) マイセンは他の窯との競争に堪え得る。イギリスの陶磁産業は無視し得ない程進歩している。(2) 大衆の判断を総合すると、(a) 美術的な装飾は必ずしも有利ではない。(b) 絵付けに用いる風景画はドレスデン、ザクセン以外のライン地方やイタリアなども考慮すべきである。(c) 彫像の絵付けはもっと多くの種類のものを示すべきだ。(d) 色絵磁器は大衆によって以前にもましてより強く確認されたが、これらは色をしばって余白を残したものを作るべきだなどであった。総合的には、委員会は、マイセンの色絵磁器に関しては、その令名を維持するためには大体満足すべきことを確認したのであった。経営者、ロイテリッツが特に模倣に価すると推せんした改革案の中

で、セーブルの *pâte sur pâte* の技法とイギリスのウースター窯で行っているリモージュ式エナメル画法とを挙げた。以上のことからわかるように、マイセンでは絵付け装飾法の面に強くこだわっており、磁器そのものもその他の重要な要素、東洋の着色釉、あるいはまた新しい造形の美ということには関心が向けられなかった。

ナポレオン戦争の結果、傷手を蒙った民衆は19世紀の半ばごろまで少しづつその傷がいやされていった。それとともに一般的な富も増加しはじめ、徐々に人々は価値のある品物が自分自身を包むことに気を配るようになった。この環境はマイセンによく適合し、年々それを利用することによって磁器の生産をふやすことに成功した。1870年から1871年にかけてのプロシア・フランス戦争後間もなく、全く大きな利益が国にもたらされた。1814年から1870年までの56年間に工場を豊かな状態にまでもたらしたキューンは非常に信用を勝ち得た。1870年1月のキューンの死後、それまで総務担当重役だったライテルが経営者に任命された。彼は25年間その職に在り、1894年に職を辞した。彼はキューンの築いた道を手固く守り、少しも横道に外れることはなかった。そして販売を拡大し、1878年来アメリカに大量輸出するに至った。需要増に応じ拡張を行い、窯の数も倍加された。新しい機械設備が導入された。また彼の在任中、精巧な磁器への種々の試みがなされ、品質の向上に努めた。その中には支那の磁器を模倣した薄手の磁器とか多くの小さい貫入の入った磁器も作られた。

1878年になって化学技術部の取締役、ハインツェ博士の下で念願のセーブルの *pâte sur pâte* の装飾法にも成功した。また彼は1883年硬質磁器用の亜酸化銅をつくった。*pât sur pâte* の方法は着色釉の製造なしではできない。素地が白色ではなく有色であるからである。この関係からハインツェは各種の磁器用の着色釉をつくったのであった。

さらに新しい装飾法としては結晶釉と溶融釉が開発された。これらももとは支那磁器に見られるもので、また後述のようにベルリンでもセーブルでもすでに開発されたものである。これらのものもそのころはもう単に炎の偶然に頼るのではなく、ある程度化学者の推定にもとづいて実施された。

キューンは化学技術的な面では検査官のクラッソとブルンネマンの助けを得ていた。後者は1895年に重役に任命された。1895年から1901年の間はブルンネマンにとってはむずかしい時期であった。というのはドイツ美術工芸の世界で意見がはげしく衝突し、現代思潮が押し

通るようになり、それが優勢になった時期であった。マイセンでは忠告に値するような批判に耳をかさざるを得ない状態になった。マイセンは新しい運動のリーダーシップをとらず、それに従ったものの徐々にしか進まないという非難を浴びた。多分芸術的な意味からはこのなまぬるい行き方は遺憾なことであるが、営業上はもっともなことである。周囲の新思潮への大きな熱中とエネルギーはブルンネマンに活をいれた。彼は運動の前途に大きな理解を示しながら、具体的には何らすばらしい成功のないま、環境の許す限りできるだけのはした。彼の後継者、ゲゼルは工場の経理が低調になったとき親任された。1900 年のパリ博覧会の結果、雇用をふやし高い給料が払われた。老練の美術家たちのおかげで、若い新参の美術家たちも新しい時代の要求にその能力を発揮することができた。そのためにマイセンは競争者と歩調を合せることができた。

1900 年から約 10 年間、財政的にも美術的にも成功し、200 年祭を迎える 1910 年にはその頂点に達した。作業者の絶えざる努力と多くの現代的な改革によってマイセン王立工場は再び世界の活潑な関心をひいた。文字通り溢れるばかりの注文のため工場の拡張が迫られた。そのための研究所と学校の充実がはかられた。

彫塑磁器の分野では 18 世紀のケンドラーの輝しい実績以来その確乎たる伝統を守って、バロック、ロココ調をそれほど崩すことなく伝えられ、少しばかり新しい思潮を汲んだものが作られたが必ずしも成功したものとは言えなかった。

絵付けの面でも新しいものへと変化は遅々としていて、20 世紀を迎えるころ、ようやく絵模様をできるだけ切りつめ、形もクラシックなものを脱したものが現れる。アール・ヌーボーの先駆者、ヴァン・デ・ヴェルデがワイマールの地にあって、マイセンのためデザインしたコーヒーセットがその代表的なものである。また垢抜けのしない形であるが、リーマーシュミットのコーヒーセットも新しいものとして登場して来た。これらの作品はその当時の人々にやはり奇異の感じを与えたのであろうか特別讃辞を与えられなかったようである。よき伝統の中にひたっているものはそれを越えて新規なものを迎え入れるのには躊躇するものであろう。前述のようにヴァン・デ・ヴェルデの新しい造形は現在でも現代陶芸の基本理念の一つとして生きつづけていると思われる。

しかしながら、マイセンではブルンネマンの慎重な保守政策のもとに、新しいものへの強い反撥もなく、むしろそれを徐々にではあるが迎え入れながら世紀末を切り

抜けたのであった。

## 6. 19 世紀後半におけるベルリン磁器の変遷

ベルリン窯の 19 世紀中の磁器の変遷は、前述したマイセン窯とはかなり趣を異にしている。マイセンではブルンネマンの保守的な安全政策によって、古いものを尊重しながら、それに徐々に新しいものを加えていき、アール・ヌーボー（ドイツではユーゲントシュティル）を吸収した。しかしベルリンではユーゲントシュティルへの移行は徐々にではあるがもっと自主的で積極的であった。

ベルリンでも 19 世紀の半ばを過ぎてもまだ歴史主義の中で低迷していた。1810 年には仏軍のベルリン占領にともない、ベルリン窯もほとんど壊滅にひんし、またフリードリヒ 2 世による独占形態と関税自由が成立した。この営業と経済政策的な処理によって、窯を破産の縁に追い込んだ。しかし 1848 年には新しく導入された生産と営業の再編成とフリードリヒ 4 世の個人的興味によって王立ベルリン窯は再び健全な財政の上に立って経営されるようになった。しかしながら芸術的な意味では最低に止まった。

芸術的不安定性は 1855 年のパリ世界博に出品された作品によって特に明らかにされた。多くの審査員の評によれば、出品した磁器は古美術の範囲でいえば充分純粹でもなく進歩の跡も見られず、現代美術の形式からすればエレガントなものに欠けているということであった。また独自の原理にもとづく際立ったものに欠けており、その原理とは形と材質および使用目的とが調和し、混合していることを意味する。そういうものに欠けているというわけである。この批判は 1878 年まではベルリン磁器に具体的な影響を与えぬままに過ぎた。

1878 年になってプロイセン衆議院内の委員会がこの問題が取り上げられることになった。その委員会というのは王立ベルリン磁器工場の経営に関して報告するためのもので、彫刻家、ラインホルト・ベガス、国立美術館長、マックス・ヨルダン、工芸美術館の教育施設長、エルンスト・エヴァルト、それに衆議院議員のラスカーとヴィルコフから成っていた。衆議院に提供された委員会の結論はベルリン窯に関する調書（Berlin Protokoll）という専門的な文書の形で示され窯に対する決定的な批判であった。この調書は王立ベルリン磁器工場（略号 KPM）の芸術上の低水準のみならず、個々の多くの様式上のミスを晒しものにしていう意味で重要な証明書である。このベルリン調書はかってイギリスにい

て、モリスやラスキンと一緒にアール・ヌーボーを唱え出したゴットフリード・ゼンパーの精神にもとづいて書かれたものである。モリスやラスキンの著書と同じように、この調書においても、ユーゲントシュティルの理論的思考を基本の大部分として見られる。ゼンパーの認識は装飾病、歴史主義の様式混乱への批判である。目的と材質への適合性、形の装飾に対する優先性、精神喪失した技術に対する拒否、過去の様式の混乱に対する提言である。

しかるにかたやモリスやゼンパーの時代の理論と実際、かたやそれから40年ぐらい後のユーゲントシュティルの理論と実際とは本質的に相違ができた。モリスやゼンパーは芸術家の革新改善を自立的に考え出しはしたが、過去の様式からの変形を期待していた。一方、40年後のヴァン・デ・ヴェルデ、グラスゴウの芸術家たち、ウィーン派などにあっては、歴史主義を通しての直接的な刺激をすべて拒否し、そして先ず全く新しいこれまで見られなかった様式を作り出そうとした。この際、東洋のものが誘発の役目を果たしたのであった。日本と支那の芸術および芸術作品はユーゲントシュティルの芸術家たちに、合目的、そして材質適合的な造形のみならず、自然の自発的で基本的な観察を刺激した。さらにヴァン・デ・ヴェルデの如きは、機能性を含ませながら純粋に抽象的な美術的造形を目指したのであった。先に挙げたコーヒーセットはその具体的な現れであった。

このようなわけでベルリン調書はKPMの芸術的な発展には特に何ら新しい様式形成をもたらすことができず、理論的作用しかなされず、しかも不徹底のものであった。従ってベルリンの芸術家たちはかなり長い間新しいものと一見思われるものの中で模索せざるを得なかった。表面上の飾り付けの面のみ固執して世紀末まで低迷した。

しかし全く別の分野から新しいものが現われて来た。ベルリンの磁器に関するユーゲントシュティルは日本と支那によって刺激されて釉に関する技法の分野からはじまったのである。そしてこれは美術家よりも早く化学者に恩恵をこうむることになった。

それまでヨーロッパでは白磁の上にかく美しい絵付けをするかまたは素地でうまく彫像をつくり白磁に焼き上げそれに着色することが最大の関心事であった。伊万里や柿右衛門の模倣以来磁器とはそういうものであると考えられて来た。そういう意味では西洋磁器は充分目的を達成したのであった。しかしやきものの本質はそこにあるのではなかった。支那ではすでに8世紀から、青磁

をはじめとして釉の美しさを重視した。色絵磁器以前のやきものの特有の釉そのものの美を追求し、また愛好して来た。均窯に見られるように、銅の還元炎による赤の発色がすでに宋時代に開発されていた。元代にはコバルトによる青花白磁が開発され絵付けが行われたが、コバルトの下絵付けのほかに、銅による赤の下絵付けがはじまった。これが釉裏紅といわれているものである。この発色はコバルトの場合とちがって温度コントロールがむずかしく製品にむらが生じ、一様に同じ調子の赤色を得ることは困難であった。したがって青花白磁とちがって一時釉裏紅は下火になった。明時代になると赤絵(色絵磁器)の発達が著しく、これが清時代に受けつがれていく。

しかし支那では色絵磁器と平行して、昔からの伝統を踏まえて釉そのものの開発も継続的に行われた。清の康熙帝のころ(1706年ごろ)景德鎮窯の監陶官であった郎延極によって銅による着色釉が再びよく研究されたのである。これを当時郎窯を称し、また辰砂釉ともいわれ、また、ヨーロッパでは色の類似点から牛血紅というようになった。この支那の着色釉がヨーロッパ人の目に止まったのであった。もちろん、彼らは牛血紅のみならず中国の他の着色釉も知っていた。

ベルリン窯では1878年にKPMの工場内に化学技術研究所が設立された。同年4月1日にこの研究所の所長としてヘルマン・ゼーゲルが任命された。こゝで彼の精力的な研究によって牛血釉のほか多くの美術釉が開発されることになる。これが基礎となってベルリンのユーゲントシュティルの具体的な作品がつけられていく。ここでヘルマン・ゼーゲルの業績を振り返ってみることは重要である。

ゼーゲルは1839年12月26日控訴院顧問官、カール・フリードリヒ・ゼーゲルの息子としてグレーゼンに生れた。1859年ベルリンの工業アカデミーで化学専攻、1868年ロストックでDr. Phil.になる。その後1870年まで、多くの研究旅行をして化学工業の各部分における仕事について認識を深めた。1870年セラミック専門誌“Notigblatt”の協力者となり、1872年編集長となる。1876年この職を辞して、Tonindustrie Zeitung とベルリン実験所をつくった。彼がKPMの化学研究所長に招かれたのは研究者として発明開発をした名声によるものである。

1885年教授のタイトルを取り、1889年健康上の理由でKPMを去った。1893年10月30日ベルリンで死去した。彼の大きな業績はそれまで純粋に経験的なセラミ



ック工業を独得の研究的領域にまでもっていったことである。彼を通じてセラミック工業に科学的な基礎を与えたことであった。それは今日まで拡張されて来たすべてのセラミックの研究を築き上げることであった。ゼーゲルの KMP における 12 年間の活動は特に成果のあるものであった。彼は原料調査のための化学式を編み出した。今日でも使われているゼーゲル化学式というものである。また炉内の温度を示す彼の名を冠したゼーゲル錐を発明した。これも今日広く使用されている。また日本の磁器の組成をよく究明し、それをもとにしていわゆるゼーゲル磁器と称する軟質磁器を発明した。日本の磁器は 25% の可塑性のある妬器用粘土、45% のケイ石、30% の長石から成っている。50% のカオリンと 25% ケイ砂、と 25% の長石からできている硬質磁器よりも粘土質が少く熔融剤の多いものであった。ゼーゲル磁器の組成は 1250~1300°C ですでに焼成されるが、一方硬質磁器は 1400~1500°C の温度を必要とした。この比較的融点の低い磁器はヨーロッパ磁器にとって革命的な発見となった。すなわち着色釉の創出、ことにその当時東洋でのみ知られていた牛血釉の製作を可能にした。その時の着色釉の効果的な研究はこれまで知られなかった釉裏彩料（パレット）の仕上げへの道をひらいた。そしてこれらはユーゲントシュティルに対して最も大きな意味をもつことになった。

さてこのようにして 1860 年代に目覚めた東洋美術に対する興味はドイツのベルリンのみならずフランスでもデンマークでも起った。

アーノルド・クロックも着色釉と釉裏彩の実験を行い、またセーブルでも磁器美術家テオドル・デックも同様に同じ領域で仕事をした。しかしゼーゲルの業績は群を抜いていた。歴史主義にもとづく色絵磁器から着色釉への移行はユーゲントシュティルの前段として価値をもたらしたものだといえる。何となればヨーロッパにおいて完全に新しい磁器装飾への立脚点となったことを示している。これは画いたり彫ったりするという Ornamentale Dekor を放棄する勇気であり、対象の美的な作用を釉の色操作そのものにゆだねる勇気である。評論家、ボルマンはこの重大な東洋の影響について言っているように、この純粹にカラリスト（色彩主義者）の方向は歴史主義の装飾美に対抗した次に続く勝者である。磁器製造所はすべてのヨーロッパの伝統から解放され、技術を窯やきと化学者にゆだねたのち、美術家は版画と東洋の色絵磁器を通して、アール・ヌーボーに到達したのであった。

ベルリンの化学技術研究所ではゼーゲルの指導の下に着色釉の開発とともに、それを基にした流しかけ釉、熔融釉、亀裂釉などについても研究が行われ、1898 年になってゼーゲルの下で働いていたアルバート・ハイネッケが結晶釉を発明した。ハイネッケは 1854 年ハノーバー近くのティーデウィーゼンで生れ、1879 年にベルリンのこの研究所に入り、1888 年に所長となり、1932 年にベルリンで死去した。結晶釉の生成に対しては、熔融したい釉に酸化チタンや酸化亜鉛を含ませ溶解しやすい釉層をかぶせてやることにある。大抵酸化炎で焼かれる。冷却の際、酸化チタンや酸化亜鉛の結晶が析出する。このほか種々の酸化物を加えることにより別種の着色結晶も得られる。

このようにベルリン窯では新様式の最初の決定的な踏み出しは着色釉（美術釉）でなされたということは同時代の専門分野で認められた。前述したマイセンの着色釉は実はベルリンから導入したものといえる。

もともとこれらの一連の美術釉を施した磁器はとうのむかし東洋で行われたものだと言ってしまうまでものである。ので批評家の中には、これは東洋趣味の過渡的な現象ではないかというものもいた。しかし一方では現代色彩主義の傾向の最初に到達した研究と呼ばれた。これは確かに 20 世紀を迎え、アール・ヌーボー運動が消えたあとでも、その後の現代陶芸にひきつがれている。多くの現代陶芸の作品が何よりも雄弁に物語っている。ということは釉の美そのものが他の芸術に見られないやきもののもつ本質に根ざしているからである。

ゼーゲルの開発したいわゆるゼーゲル磁器と美術釉とは相まって、かつてゼンパーが唱えたアール・ヌーボーの基礎理論の中の『技術と材質』に一致したものであった。素地と釉とはセラミックの技術的本質と美術的本質との一致を形成する。したがって歴史主義の因習後はじめての KPM 作品として模範的なものになったと評価するのである。ロココの御手本にも硬質磁器の上絵付にも制約されずにすむのであった。ベルリン工場を 1900 年ごろ新しいスタイル指向をもつ指導的工場にまで飛躍させたのはゼーゲルのセラミック材料上の天才に負っているのである。

このようにして、東洋ではすでに 1000 年も前に追求されていた釉の美がヨーロッパでは 19 世紀の末になってはじめて深く考慮されるようになった。そしてそれ以来、ヨーロッパでは東洋に見られない各種の釉の開発を行って現代陶芸へと伝承されて来ている。

さて長年用いられて来た色絵磁器の絵付けに戻って考

えてみよう。歴史主義を克服して、果してユーゲントシュティルの理論が求めるような新しいものが、絵付けの上で可能なのだろうか。

本来、絵付けはやきものの上では二義的な従属的なものであるはずであったが、ヨーロッパ磁器ではこれが極めて重要な意味をもって来た。そして数知れぬ多種の絵付けが施され、また彩画上の手法も追求されて来た。柿右衛門のような多分に白地を残した絵付けの模様にはじまって、次第に白地が殆ど見られないくらい絵具で塗りつぶすまでに至り、さらに金でおおう方法までに及んだ。需要者の求めに応じ豪華なものへと進んだ。この金ピカ傾向は王政時代の宮廷趣味を象徴していると言える。しまえばそれまでである。

しかしそれではやきものに絵付けは不要であるかというところとも限らない。人は何にでも絵をかくという原始的衝動をつねにもっている。この内的衝動のある限り、周囲の美しい自然や印象深い他者の行動を絵にして残そうということは極めて自然なことである。相手が石であろうと壁であろうとまた紙であろうと構わない。やきものの素地であっても構わない。しかしやきものでは美的要素としては絵付けは従属的なものである。風景がいかに巧く画かれていても、肖像がいかに真に迫っていても、やきものの美の上では第二義的なものでしかない。

遠くは古代ギリシャの壺に画かれた絵、またペルシャ陶器の楽しい絵、またマジョリカに画かれた絵、それらは時代時代の特徴を示す上に我々鑑賞者に限りない喜びを与えることも事実である。

ところで 19 世紀の末になって、ヨーロッパの磁器では、絵付けの点でも東洋のものから刺激を受けた。日本の版画、殊に北斎が一部の美術家たちの心を捕えた。その一例は前に挙げた波の絵付けであった。

ベルリン窯でも新しい絵付けについて模索をはじめた。しかし過去に馴染んだ絵から飛躍的に脱皮することは至難の業であって遅々として進まなかった。それらについて少し跡を追ってみよう。

1888 年にプロイセンの商務大臣は KPM の美術指導者として画家のアレクサンダー・キップスを招いた。彼は 20 年間にわたる在職期間に精力的に活動した。しかし彼はもととロココの遵奉者であった。彼の支配下において何人かの画家たちは新しいものの創出に努力したが、ユーゲントシュテルの精神をとり入れた具体的な作品をつくるまでに至らなかった。1900 年のパリ世界博でもキップスの様式指向が支配的であった。前述したよう

にゼーゲル磁器の出品例は別として、絵付けという点では他国に先じられたのであった。しかしそれでも日本の絵付けのデザインも研究して歴史主義的なものから少しづつ変ったものが生れた。

キップスの下において、KPM の彩画は上掛け釉とエナメル装飾と金浮彫を特徴として打ち出された。これらの技法はかなり細かい神経をつかうので上達することは困難であった。

かりに上達しても、きらびやかに飾りたてるという点では全く旧態依然であった。この代表例としてよく引き合に出されるのは、エミル・ルッテが成型し、アドルフ・フラッドが装飾した菓子器である。これは少し白地を残し他は青の上掛釉を施し、それに蝶をエナメル釉で書き、さらに金で縁取りしてある。

やきものでは、本来、形が彩画に優先するものである。ベルリン装飾では、それが反対である。容器の形は先ず絵のベースとしてあるにすぎない。着眼点を装飾に置いており、形はなげやりである。装飾の後に退けている。

ハインリヒ・ラングのデザインした蓋付き壺は従来通りロイヤル青の地へエナメル釉と金箔で絵付けされているが、そこに少し変化が見られる。それはユーゲントシュティルの在り方に少し共鳴して花の茎が縦方向に強く引きのばされていることである。この茎を自然な形より少し長目にする画き方はセーブルですでに取られた方法である。これはアール・ヌーボーの一つの特徴であった。また世紀を越えて、1902 年にケーニヒによってデザインされた鉢の絵付けは暗緑色の地で中央に円い花を置きそのまわりを金の線状の花冠で取りまき、花のまきひげが周辺の飾りとなっている。これも小さな変化を見せている。しかしこれは金工芸とでもいうべきもので、やきものというイメージから離れてしまっている。

壺にしろ、皿にしろ、細首瓶にしろ、形に沿うた絵柄も昔ながらのシメトリーを取ることは無難で容易なことである。しかし日本の皿絵に見られるような非対称（アシメトリー）の絵柄も試みられたが、そのために新鮮味のあるデザインを生み出すことにはならなかった。日本の柿右衛門や鍋島ではアシメトリーの図柄は常識であるがこれは東洋絵画に根ざしており、それをいままら 19 世紀末の西洋のやきものの上に模倣しても新しいものが生れるわけではない。

パウル・ミーテはこれまでのキップスの金とエナメル彩を断念して、セーブルの *pâte sur pâte* の技法とサンドウィッチ釉の手法を取り入れた。彼のこれらに関する

一連の作品はゴテゴテした装飾から開放されたように見えるが古いという点では差がない。

一方、シメトリーを維持しながら、同じ植物の図柄でも、それを図案化するやり方も試みられた。リヒアルト・フリーのデザインがその例である。

このようにキップスの時代には装飾という範囲の中で種々の試作が行われたが、ユーゲントシュティルの精神に合致するようなものは生れなかった。このことは1900年のパリ世界博後まもなく評論家、ボルマンによって次のようにきびしく批判された。「ベルリン窯は現代セラミックス技術の全分野を支配しているが、欠けているものといえば、真正な芸術的進歩と創造への確とした目的である。」結局、化学的、技術的な試験と職人的手細工に興味を示し、美術的なものへの追求が前景に出ていないという印象を受けるわけである。ゼーゲルの美術釉のみが今日でもなお美術的な磁器に適したものとして残っている。しかしながらベルリンでは世紀末まではこの美術釉を活用してつくられた釉裏彩画の技法を創り出すまでには至らなかった。この技法はコペンハーゲン王立磁器工場で開発されたものである。これがベルリンで採用されるようになったのは1902年ごろからである。1900年のパリ世界博で、ヒュッテンシュタナハにあるシュヴェンネ会社所属していたシュムッツ・パウディスの出品した釉裏彩の作品がセンセーションをおこした。この作品の単純化された形と絵柄と釉はユーゲントシュティルの精神に一致するものであった。これがきっかけとなって、シュムッツ・パウディスはプロイセンの商務大臣に招かれてベルリン窯に入った。ここで彼は天才的な指導者で枢密顧問官でもあったハイネッケの下で釉裏彩画法を完成したのであった。彼はそのころKPMの美術的危機を救った救世主として謳歌された。彼の輝かしい業績は20世紀の初頭に属するので、ここではこれ以上触れないこととし、次の機会にゆずりたい。

## 7. ま と め

マイセン磁器とベルリン磁器を例にとり、19世紀のドイツ磁器の変遷について概観した。

そこでは二つの特徴が見られる。その一つとして技術的変遷についてみるならば、18世紀以来の科学上の原理

法則の発見と産業革命の進展の下に磁器製造上の技術も著しく向上し、現代磁器産業の態勢の基礎をつくるまでになった。またこの場合、ゼーゲルの研究のおかげで窯業化学の基礎が確立された。そしてその研究の成果は現代美術陶芸にまで影響を及ぼしている。

一方、美術的な観点からするならば、19世紀半ばごろまで歴史主義に支配されて、華美なものはつくられたが新しい様式は現われず、世紀半ばからヨーロッパの他国で抬頭して来たアール・ヌーボーの芸術運動の刺激を受けて、新様式を生みだそうとする過渡期が世紀末まで続いた。マイセンではヴァンデ・ヴェルデやリーマシュミットにより、ベルリンではシュムッツ・パウディスによって、世紀の変わり目にやっと、ユーゲントシュティルにふさわしい作品が見られるようになり、20世紀へと伝えられていった。この場合、東洋、殊に日本の美術が大きな影響をもったということは造形美術を考える上で極めて重要なことと思われる。

## あ と が き

この論述を執筆するに当って、1977年7月26日、西ドイツのハンブルク工芸美術館長、ハインツ・シュピールマン博士 (Dr. Heinz Spielmann) にお会いして、2時間にわたり、19世紀以降のドイツ磁器に関し種々御教示を頂いた。ここに厚く感謝の意を表します。

## 参 考 文 献

- 1) Gustav Weiß, Porzellanbuch, Ullstein, 1975,
- 2) Dr. K. Berling, Meissen China, Dover, (1911)
- 3) Otto Walcha, Meißner Porzellan, 1975.
- 4) Irene von Treskow, Die Jugendstil-Porzellane der KPM, Prestel, München 1971.
- 5) Edgar Pelichet, La Céramique Art Nouveaux, Grand-Pont, 1977
- 6) S.T. マドセン著 高階秀爾・千足伸行訳, アール・ヌーヴォー 平凡社 (昭和45).
- 7) ゴーロ・マン著 上原和夫訳, 近代ドイツ史 (1) みすず書房 (1973).
- 8) E. ヨーハン・J. ユンカー共著 三輪晴啓・今村晋訳, ドイツ文化史 サイマル社 (1970).
- 9) 林 健太郎著, プロイセン・ドイツ史研究 東京大学出版部 (1977).