

〈総説論文〉

J・イッテンにみる繊維工芸教育と発想法教育学の構築 —クレーフェルト公立繊維工芸中等学校を事例として—

Art education by J. Itten in the Textile School in Krefeld and his Pedagogy of Art for Creativity.

関西福祉大学 鈴木 幹雄*¹

要約 本論では、近年学術成果を手掛かりとして、上記本論課題テーマに迫ろうとした。本研究に浮かび上がってきたことを、現代の幼児教育や初等学校教育を視野に入れて解釈すれば、その教育の基本形は90年前の繊維工芸中等学校において実践された、体験・経験の重視、体験学習の導入と探究学習、或いは体験学習を活用した一種の「プロジェクト・メソッド」であった。そしてそれは、現代の児童教育が児童や若者の体験・経験や体験学習の積み重ねによって「生活」や「表現」や、あるいは「技能」や「知識・理解」の営みとその意味を発見的・探究的に修得させる教育であった。その意味で、イッテンの、いわば繊維構成「特論」の授業や、「繊維工芸芸術の力動的な構築性の模索」の授業は、現代初等学校教育学の方法原理を巧みに活用していた「教育者」の知恵であったように思われる。

K・テーニセンの研究によれば、従来クレーフェルトには、芸術的領域に基礎を置く養成か、技術的領域に基礎をおく養成かの、一面的な養成しか存在しなかった。それに対してイッテンは、色彩とフォルムの諸法則の基本的な実験を、クレーフェルトでも応用したが、その際活用されたのは、学生達を、様々な感覚を使って、服飾の表現者としてのその活動へ導くことであり、プリントや柄文様といった個々の手仕事のテクニクとしてトレーニングすることではなかった。

Key Words：クレーフェルト繊維工芸中等学校、J・イッテン、ヘルツェル学派、発想法教育（学）、領域複合的な思考力

はじめに

長い間わが国学問世界では、ドイツ改革芸術学校の芸術教育学の基本的骨格は、主に芸術学校バウハウスにおいて用意された、と考えられた。しかし近年、バウハウスに代表されるドイツ芸術教育学の重要骨格をなす同教育（学）は、西南ドイツの文化都市、シュトゥットガルト・アカデミーにおける改革的地下水脈によってその重要部分が用意・供給され、それがヨハネス・

イッテンを通してバウハウスの基礎造形コースにもたらされた事情が明らかとされてきた。

彼の教え子、イングリット・ラーデヴァルトは、1930年代初頭クレーフェルト繊維工芸中等学校時代のイッテンの貢献について次のように説明している。「イッテンは、クレーフェルトの授業の為の豊富な諸前提をもたらした。そして同前提は、…長年にわたる経験によって特徴付けられていたものであったが、同時に繊維産業が期待する技術革新を学校の中に持ち込むこと…であった」¹、と。

更に彼女は、イッテンがクレーフェルトの学

*¹ Mikio SUZUKI
関西福祉大学

生達に行った貢献について、次のように語っている。「イッテンは、色彩とフォルムの諸法則のこの基本的な実験を、クレーフェルトでも応用した。その目的とされたのは、学生達を、様々な感覚を使って、服飾の表現者としての活動へ導くことであり、織り、プリントや柄文様といった個々の手仕事の基礎をテクニックとしてトレーニングすることではなかった」²、と。

その際彼女は、クレーフェルトにおいてイッテンが引き受けざるを得なかった使命と課題意識について次のように証言している。「イッテンは、伝統的な絹の都市、クレーフェルトで仕事をしていたので、常に古典的な絹の下図を発展させる課題が、彼の授業の一部を成していた。更にそれと並んで安価な材料が応用された。／[しかし－筆者、以下同]イッテンは、クレーフェルトでは、今日でもその種の学校で教えている教師の誰もが直面する緊張課題を引き受けざるを得なかった。即ち一方で彼は、新入生を造形表現の基礎に導入しなければならず、他方ではコンクールで豊かな成果を得なければならなかった。しかも成果は他の学校と競合して勝ち取らねばならなかった」³（於クレーフェルト、デュッセルドルフ、ケルンの展覧会）、と。

しかもイッテンの抱えた現実的要請は、＜時代の精神に対応した繊維製品＞の創造にあった。この点をラーデヴァルトは説明している。「次のような二つの本質的なファクターは、まさに学校の中で除外され得ないものであった。即ちそれは、生地テーマ、材料、色彩は時代の精神に対応したものであらねばならず、生地は新たな諸傾向を提示しなければならない。更に必要とされることは、国際比較を考慮に入れ、しかも丹念に情報提供し合うことであった。

イッテンは、相矛盾するこの二重課題を確固として探究した。…彼の所有品の中には、同時代の、或いは古典的な端切れ見本の大コレクションが含まれていた…、しかもそれらには、

その当時のすばらしい、…新諸傾向が見られた」⁴、と。

ところで、学校教育において発想法を成長世代にいかにつけていくという課題は従来文化論や産業政策論の中で度々取り上げられながら、授業論や教育方法論との接点で取り上げられることはあまりなかった。推定するに、「発想法」には多様な要素や諸層が含まれているからであり、同時に初等・中等学校においては、成長世代に自ら習得させるべき能力や技能が数多くあり、創造性や発想法といった課題は即結果を求めにくい事情であると推定される。だが、例えば近年の中央教育審議会の答申を振り返ると、上記課題と類似した視点がはっきりと出されるようになってきた。例えば、2016年12月21日に答申された『幼稚園、小学校、中学校、高等学校及び特別支援学校の学習指導要領等の改善及び必要な方策について』第2章第1項「予測困難な時代に、一人一人が未来の創り手となる」では、次のように指摘されている。「人工知能がいかに進化しようとも…人間は、感性を豊かに働かせながら、どのような未来を創っていくのか、どのように社会や人生をよりよいものにしていくのかという目的を自ら考え出すことができる。…場面や状況を深く理解して自分の目的を設定し、その目的に応じて必要な情報を見だし、情報を基に深く理解して自分の考えをまとめたり、…答えのない課題に対して、多様な他者と協同しながら目的に応じた納得解を見いだしたりすることができるという強みを持っている。」⁵

以下の本論では、カーリン・テーニセンの研究書『ヨハネス・イッテンとクレーフェルトにおける繊維工芸中等学校』、並びに同書収録のJ・イッテンの芸術教育受講学生達の回想・遺稿資料と並んで、シュトゥットガルト・アカデミーにおける改革的諸潮流に関する研究書⁶を手掛かりとして、今から約90年前にイッテンが抱

えた課題テーマ「発想法教育学の構想と繊維工芸教育」がどのように構想されたか。その一端を解明したい。

1、時代の要請としての発想法教育学とクレーフェルト繊維工芸中等学校諸資料

(1) イッテン修業時代と繊維工芸中等学校教育

ヨハネス・イッテンは、1888年にベルン高地に生まれ、1904-1908年の間、ベルン＝ホーフヴィックの教員養成ゼミナールに入学した。そして1908年には村落学校（ドルフ・シュレー）の教職に就き、同学校では世紀転換期の教育改革理念の影響を受けた。村落学校で称賛を受けたにもかかわらず、教師職を続けることなく、1909年の冬学期にはジュネーブ芸術アカデミーに登録（入学）し、その後1913年初めには、シュトゥットガルト・アカデミーに行き、アドルフ・ヘルツェルの下に学んだ⁷。

芸術の都シュトゥットガルトでは、ヘルツェルの教え *Lehre* の影響を受けた。そこでは、色彩論、明暗のコントラスト、古典画家の分析、並びにコラージュと材料モンタージュ *Materialmontage* を用いた実験 *Experiment* 等を学んだ。そしてイッテンは、ヘルツェルのアトリエで、造形表現の発想法と「力動的な演習トレーニング」に出会った⁸。

就学後の1916年には、ヴィーン的女子学生の招聘を受け、同市で私立の芸術学校を設立した。

更に1919年、ヴァイマール・バウハウスが設立された際に、彼はバウハウスに招聘された。周知のように同校の目標とされたのは、「全ての芸術的創造を統一へと集合させることであり、全ての工芸芸術的な専門を再統合し」、一つの大きな「創造 *Bau*」へと創り上げることであった⁹。そしてその際、同校の予備教育と養成教育はイッテンによって導入された「予備コース」をもって始められた。

しかしイッテンは、1923年に工業化へ向かうバウハウスを離れ、スイスのマズナツナン・センターに引き移り、同年オントス工房 *Ontos Werkstaetten* を設立した。

教え子ヘーリベルクによれば、イッテンは、この目的の為に当時の自らの教え子であった女子学生、グンタ・シュテルツル *Gunta Stoezl* を呼び寄せ¹⁰、1925-27年頃には、繊維製造に取り組んだ。そしてこの成果は1925年の、有名なバリの展覧会「現代装飾芸術並びに産業芸術の国際展覧会 *Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes*」に結晶化され、同展に出品した二点の絨毯作品をもって、国際ゴールドメダルを獲得した¹¹。

同時期イッテンは様々な課題を引き受け、同時に工房を備えた私立の芸術学校でも授業を行った。更に1926年初頭、彼はベルリンにて描画・深呼吸コースを開催した¹²。同校では、4ヶ月に及ぶ包括的な講習会システムが発展し、それは1928年には、彼自身の学校、ベルリン・イッテンシュレーの設立へつながっていった¹³。

その後の1933年には、クレーフェルトに繊維学校が設立された。その設立経緯について、テーニセンは、次のように紹介している。「約1年半の長い準備期間の後、クレーフェルトには…市、国、産業界によって学校が設立された。目標とされたのは、生徒達に芸術的な趣味にあふれた、繊維産業的な養成を授けるというものであった¹⁴。／雑誌『フォルム *Die Forum*』（1930）、『新しいフランクフルト *Das neue Frankfurt*』（1931）に掲載された諸原稿、そして1930年に出版された『日記 *Tagebuch*』に記載されたイッテンの諸記録から、同校の教育がいかなるものであったか、その一端が明らかとなる。とりわけ雑誌『フォルム』に収録された記事は、クレーフェルトの絹織物産業（ドイツ絹織物産業協会）との接点を報じ、更にこの絹織物産業は、その従業員の為に適切な養成方法を探している、と

紹介された¹⁵。

（２）繊維工芸中等学校教育の背景にあった 同時代の状況

国の養成教育政策は、まず学校の設立という形で始まった。

テーニセンによれば、「プロイセン国家は、1696年に、『ベルリン芸術・工学アカデミー Berliner Akademie der Kuenste und der mechanischen Wissenschaften』を設立し、手本となることを目指した。」その目標は、若者を「芸術家…、工芸家へ養成することで…あった。」¹⁶

そしてその原点には、イギリスのウィリアム・モリスによる主張があった。近代国家の産業・文化政策に対して、イギリスのウィリアム・モリス(1834-1896)が最初の批判を行ったが、彼は、趣味の悪い生産の原因を「プランと製造の分離」と位置づけ、批判した。即ち、「プランも製造も統一されねばならない」、また芸術家と手工芸家との分離は、排されねばならない¹⁷、と。

アンリ・ファン・デア・ヴェルデ(1863-1957)は、モリスの理念に共感し、19世紀末には全ての造形的領域に関心を示した。ヴェルデは、クレーフエルトの絹織物産業の為に、統一的な柄見本 Stoffmuster をプランし、これはクレーフエルトの絹織物企業ドイス・ウント・エトカー Deuss und Oetker によって実現された。」¹⁸

〔生地生産指標としてのフランス繊維産業と19世紀の織り工養成の実情〕 他方この時代、フランスの生地が支配的な位置を占めていた。テーニセンは、同事情を明らかにしている。「生地複製の活動は、フランス製の生地紋様図書を引き合いに出すことによって支えられていた」と。そして「フランスは繊維産業の他の領域においても支配的な位置を占めていた。」¹⁹

更にテーニセンは、19世紀中葉頃のドイツの織り工が、専ら下請け業者に徹していた事情、見本の選択を行っていたのは、顧客訪問や商用旅行の際に最新のモード傾向の情報をもたらし

てくれる出版業者であった事情を明らかにしている。

その際彼女は、カール・ヴァイスが、その著作『ある教師の思い出』で行った、生地紋様の調達についての興味深い報告を紹介している。「何を学び取ったか、という質問に答えて、ゲルゾン Gerson は、次のように話した。『はさみを差し入れなさい』と。…ゲルゾンは、リヨンに行って布地の国外支店を訪問する際には、布地から一部を切り落とした。布地商人の抗議を彼は、たくさん提供された布地の最悪の思い出をもって思い出し、推し量った。ヴァイスは「収穫」を得てクレーフエルトに帰ってきて、[後に]機織り工達は、クレーフエルトで布地を検証した」²⁰、と。

（３）テーニセンのクレーフエルト繊維工芸 学校研究と文献資料・布地資料の発掘

ヨハネス・イッテンについて、繊維領域における彼の教育的・創造的活動については、これ迄詳しい研究はなされてこなかった²¹。その点で、テーニセンの研究は、この点に関する唯一の挑戦的研究である。

彼女によれば、プロイセン繊維工芸中等学校史関連文書としては、文書資料、雑誌資料、そして生地資料がある²²。更にクレーフエルト市アルヒーフには、クレーフエルト地区と都市集会の保管する文書、個人文書、並びに会議記録があり、これらはともにデュッセルドルフ国立中央文書資料館に収録されている。

また雑誌文書としては、専門雑誌『絹織物 Seide』があり、同雑誌では1931年に繊維工芸中等専門学校に捧げられた長文記事が掲載されている。更に1955年の「プロイセン繊維産業の為の中等専門学校」100周年特集では雑誌片面欄（全版テキストの1/2ページ）の特集で、同校が取り上げられている。

更に最重要な文書資料として、イッテンが1938年にクレーフエルトを去る前に、後に彼の

妻となるアンネリーゼ・シュレッサーに保管を託した木箱資料がある。アンネリーゼは、1933年から1935年にかけてイッテンの指導学生だった人物であり、彼女は1935年以降繊維工芸専門学校の婦人服の生地製作を導いてきた人物であった。今日では、全ての手紙の基礎資料が、スイスの個人アルヒーフの中に収録され、遺されている²³。

また他方、非文書資料としては、布地、その下図、写真、並びに布地から製作された服、郷土服や、授業で活用された自然研究、色彩研究、フォルムの研究の一部がクレーフェルトのドイツ繊維博物館に収蔵され、『アンネリーゼ・イッテン寄贈コレクション Schenkung Annelise Itten』として展示されている²⁴。

2、繊維工芸教育の授業を支えた教育観

(1) イッテンの1920年代造形教育観

①[新教育運動と芸術学校改革との交差点に位置するイッテン] 著書『バウハウスにおける私の基礎造形コース』で、イッテンは次のように記述している。「私自身、教員養成ゼミナールの若い、開放的な校長に最初のエデュケーションの見解を負っている」²⁵と。更にイッテンは上掲書で、バウハウスにおける自らの実践を回想して次のように語った。「あるテーマに基づいた仕事を仕上げる際に、私は常に体験—認識—能力という原理を固持した。まず私は、直感から生まれてくる生き生きとした感性をそのテーマに対して喚起しようとした」²⁶と。

自己の経験・主観的な体験から造形表現の客観的な知識・法則の発見へ、更には内面世界の成長・発達へというこの視点、或いは、造形芸術についての深い思想を自分自身の体験・探究的行為の中から掘り起こすという思想—この思想の中に、「経験的知識 Kennen」の発見や「体験を通して苦労して獲得する erarbeiten」といった教育観に代表される、この時代の教育改革思

潮の影響を見ることができる²⁷。

②[イッテンの初期日記と造形表現上の基本構文の発見] またイッテンは1910年代に、制作の探究過程の中で生まれる空間のリズムや動きに取り組んだ。

彼はその探究過程を、＜材料研究の視点が与えてくれる、材料によって生まれる空気と構築されるものとしての表現[コラージュ、モンタージュ]の発見＞と言い表わしている(1916年)²⁸。

その際彼が発見した視点とは、『《生き生きとした》空間の発生』の体験と発見というものであった。

[色彩の響き合い] その後、彼は「色彩の響き合い」²⁹の現象という視点を主張した。その際彼のこの視点は、「空間的な感情」³⁰の発生という体験から発見された。

(2) ドイツ語圏における初等学校の学校教育学

①児童の学びと教育において、子ども達の実生活経験や生活上の知識を基礎として、教科の理解や知識を作り上げていくという視点、更にはまた学びや授業においては子ども達の探究心や感動を起点に子ども達の知識や理解、諸能力を拡張、創り上げ、教科の学びと授業を作り上げていくことが必要であるという視点は、既に20世紀前半の初等学校教育(学)の基本的教育観として確立されつつあった。例えばその一事例を取り上げてみたい。筆者が近年扱ったゲーブハルトの事例はその一例であった。20世紀初頭ドイツ語圏教育界で育ち、教員養成ゼミナールで学び初等・中等学校教師となった後、ゲッティンゲン大学で教育学学位を取得したゲーブハルトは、1920-30年代に把握した学校教育学理解を、1955年に『ハンブルク教育運動の成果』³¹にまとめ上げているので、ここにその一例を紹介する³²。

②[体験することから理解の豊かさへ] ゲーブハルトは、学校教育にとって最重要な次のよ

うな教育（学）的視点を発見する。「認識[すること]は、…理解[すること]へ高まる。…／更に一步進んで一最終的には一意味の解釈がなされる。個別事例は、包括的な価値連関の中に差し込まれる」³³、と。

〔具体的事物を扱う活動とその教育学的視座—体験したことの追体験の中にこそ生き生きとしたことが蘇る〕更にゲープハルトは、体験とは真の努力・探究であると主張する。このことについても彼は、ハンブルクにおける実験学校の成果を手掛かりとして、次のように考察する。

「…体験…とは、真の努力・探究であり、事物を扱う作業も、作業への喜び、更にはまた新しい認識の発見への喜びを伴っている。まさに総体としての人間がそこには関与している…」³⁴、と。

更にゲープハルトは、「追体験の中で蘇る」ものについて以下のように考察する。「…しかし…生き生きとした諸過程だけが、追体験の中で蘇ることが可能である」³⁵、と。

③〔計画的な授業構築を可能にしてくれる中心軸〕彼は以上の考察を踏まえて、ハンブルク実験学校の成果を要約する。その際彼は、ハンブルク独自の教育方法を「子ども達に成功や失敗から学ばせる」アプローチと規定して説明する。

「ハンブルクのやり方では、子ども達に先ずは自分自身の道を追求させようとし、同時に、いかに人は活動し、学ぶかという諸経験を、成功や失敗から学ばせようとする」³⁶、と。

（３）イッテンの1920年代の基本的授業観

所で、イッテンの繊維工芸教育の輝き、それを我々に端的に見せてくれるのは、1930年代に彼の指導を受けた学生によって制作された作品の輝きでもあった。それらは90年後の今日でもヴィヴィッドな表情をもっている。

これらの繊維製品と製造の発想や理解は、学

生達にとってどのようにして可能となったのだろうか。その問いを紐解く一つの糸口は、彼の著書『色彩の理論』序文に付されたイッテンの次のような思想に見ることができる。「バラモンの教典に書いてある。通りを行く間は人は乗り物にのっていけるが、その先は乗り物から降りて自らの足で歩まねばならない」³⁷と。

筆者の先行研究によれば、この一節に提示されている視点は、色彩の理論に付された＜主観的・経験的知識から自己探究的模索へ＞という思想を手掛かりとしたものであった³⁸。

イッテンにあって、この自己探究的思想は、＜造形芸術上の「発想法（考え方）」を伝え・育む＞という視点によって支えられていた。しかし今から約90年前、その理解や着想、発想法はどのようにして可能となったのだろうか。今ここで、筆者の最近の研究「ドイツ敗戦期にみる現代教育学・教育方法学の発生動態について」を重ね合わせてみるならば、その重要鉱脈の一つは、ベルンの師範学校校長E・シュナイダーを通して洗礼を受け、イッテン自身が常に視野に入れていた、形成されつつ合った同時代の学校教育学であったように思われる。そこに、体験学習を積み重ね、体験学習と探究活動の連鎖構造を教育課程論的に組織するという、現代初等学校教育学と初等・中等学校の表現教育学の原形が用意されていた。

3、イッテンの繊維工芸中等学校教育と教授原理＜生地・服装に深みと輝きと空間を与える＞ （１）繊維工芸中等学校授業の構造と教授組織：

〔クレーフェルト繊維工芸中等学校の教授構造と学校校舎の構造〕クレーフェルト繊維工芸中等学校は織物学校 Webeschule の建物三階に位置し、描画アトリエ Zeichensaal、いくつかの事務室、写真室、そして暗室から成り立っていた³⁹。

同部屋構成の意味について、テーニセンは次のように説明している。「織物やプリントのような実践的な制作の為に、①染色の空間、②仕上げ加工の学校、並びに③織物学校の中に空間を確保していた。」さらに「後には、④独自の模範的な機織り機が設置され、⑤1934年にはプリントの実験工房 Versuchswerkstatt が設置された。その工房によって、⑥吹き付け技術 Spritztechnik と並んで、⑦手刷りプリント Handdruck と吹き付けプリント Filmdruck の可能性を探究する足場が確保された」⁴⁰、と（①～⑦：筆者）。

〔イッテンの担当科目〕 同時にまたイッテンは、同学校では、自然デッサン、フォルム・色彩研究という授業科目を担当し、イッテン不在中は、ミッチャーリッヒがその授業を担当した⁴¹。

また、イッテンの授業は描画室で行われ、夏場にはしばしば授業が戸外でも行われた。ベルリン、ヴァイマル、そして恐らくヴィーン時代と同様に、授業は柔軟体操や精神集中の運動から始められた。それに続けて、歌唱、ないしは一人一人が大きく口ずさむ、またはハミングする清音や、深呼吸が行われた。…／これらの体操の後に、彼は芸術的テーマや哲学的テーマについて語った⁴²。

（2）遺品生地から浮かび上がるイッテンの授業

〔学生の回想から浮かび上がる授業の印象〕
イッテンは、創造的な自己の探究を支えるばかりでなく、各個人の人格を総体として受け入れようと配慮した。テーニセンは、繊維工芸学校の卒業生達の回想から、次の点を明らかにしている。「彼は称賛をもって、衣服の趣味豊かな組み合わせに着目し、更には学生達の財政的な窮状を把握し、クレーフェルトの企業人を動員して窮状を緩和することができた。／多くの場合、繊維工芸学校における共同体感情やポジティブな雰囲気についても報告されている。…[例えば]

それにはフランス・モンシャウへの共同旅行や、当然ながら学校フェスティバルのような様々な行事が貢献することとなった」⁴³、と。

テーニセンの研究に基づき、イッテンの授業を受けたことのある学生達の供述から、イッテンの授業や課題設定がどのようなものであったかが再構成可能となる⁴⁴。

ある学生によれば、イッテンの授業では、製作課題や課題設定を、授業で製造された生地・はぎれと結びつける試みがなされた。「繊維工芸学校の諸々の生地は、先ず第一に授業と製作の実験[成果]であり、更にはまた材料とテクニクの実験[成果]であると同様に、授業で課された諸課題を解決しようとする試みであった。[そして]繊維工芸学校では、プリント生地と織りの生地が生産された。…後者は、手織り機、機械式織り機、並びにジャガール織り機でつくられた。また幾つかの生地は、後にはより良い保存の為に、裁断され、カルトンのプレートの上に貼付けられた。／…／プリント生地も、大きな常状生地として残されている。一方では、連続紋様（ラポール）を繰り返す為により一層長尺のプリントとして製造され、他方では、プリント机に合うように生地は一定の大きさとして製造されていた」⁴⁵、と。

（3）イッテンの授業にみる繊維構成論入門

イッテン講義の導入部、いわば「繊維構成論入門」は、次の諸単元から組み立てられ、繊維構成論の初歩を体験的に習得させようとした。課題①＜生地について＞、同②＜色彩の染み（斑点）を彩色する＞、同③＜モチーフと下地との色彩響応＞、同④＜生地の分析（モチーフ分析）＞、同⑤＜連続紋様 Rapport を用いた構成の法則＞、同⑥＜構成の法則—国際的動向と構成的な文様＞。

その際彼は、この単元の中心的軸を、＜課題①－課題②－課題③－課題⑤＞という体験学習と探究課題連鎖において考えていたものと思わ

れる。

課題①＜生地について＞ この単位では、並列（パレリズム）、対比（コントラスト）によって表現が生まれ、強められること、が演習課題として取り入れられた。イッテンのクレーフェルト時代の日記（1932-1938）には、同単位について次の通り記されている。「…色彩の染みをつくる Farbläcken machen、そこから部分を選び出す dauaus Teile aussuchen、コントラストは正しく選択される。…／フォルム講義 Formkurs：パレリズムを強めること Parallelism steigern、或いは単調にすること Monotonie machen、対立によって表現が強められる」（331 頁）」⁴⁶。

課題②＜色彩の染みを彩色する＞ この単位では、調和的な色彩和音が主観的な着彩によって生まれ、強められることが体験・演習課題として課された」⁴⁷、と。そして同単位では、誰もが自分自身の主観的色彩に基づいて、自分自身にとって調和的に映る色彩和音を追求した。

課題③＜モチーフと下地とを色彩響かせる＞ 更にこの単位では、モチーフと下地[紋様]との色彩的響応によって生地・衣服に空間の広がりや輝きが生まれること、が演習課題として提示された。

彼女は、この点を次のように説明している。「イッテンは、事例として、他の色彩をベースとした四角形の色彩を挙げて説明した。…／多くの場合、生地を吟味する際に、…より一層重要である。…暗いバックの上に、明るいモチーフが置かれている時の方が、より一層造形的に映る。」⁴⁸

課題④＜生地の分析（モチーフ分析）＞ この単位では、フォルム・イメージの作成とイメージ構成と並んで、フォルム・イメージの色彩効果によって生地・衣服に空間の広がりや輝きが生み出されることが演習課題として提示された。テーニセンはこの点についても、イッテ

ンの日記の当該部分を踏まえて次のように説明している。



図1：服地生地、木綿、1933-38、クレーフェルト工芸繊維学校

「学生達は、様々な記憶を基に、コンポジションのシェーマを模倣した。フォルム・イメージの作成とイメージ構成 Bildaufbau と並んで、フォルム・イメージの色彩効果も教授された。／このような演習は、…生地にも応用された。…／世紀転換期迄、鎖や緯糸 Schuss で作られたストライプや格子縞と並んで、主に自然が紋様のストックの役割を果たしてきた。…／一般的な様式変遷が進む中で、抽象的なフォルムがますます一層紋様へと加工されていった。…日本の型紙テクニックも紋様の変遷に影響を及ぼした。このテクニックに支えられて、より一層大きな布面が一度に染め上げられた。／日本の影響がとりわけ『ウィーン工房』の生地生産に取り入れられた。…」⁴⁹

課題⑤＜連続紋様を用いた構成の法則＞ 更にこの単位では、連続紋様によって生地・衣服に空間の広がりや輝きが生み出されることが体験・演習課題として提示され、教育された。テーニ

センは、この点について次のように説明している。



図2：服地生地、絹、1933-38、クレーフルト工芸繊維学校

「モチーフ以外に、構成の法則も適用された。ほとんどの小さな連続模様は、線に設定され、たくみに写された。それを示す一つの事例が、コロマン・モーザーによって設計された生地である。／イッテンがこのウィーンの生地を知った時、彼は1916年から1919年にかけてウィーンに住んでいた。それ以外に、ウィーンの工房の生産物は、1925年にパリで開催された展覧会『現代装飾芸術と現代産業の国際展覧会』でも展示された。」⁵⁰

課題⑥＜構成の法則—国際的流行と構成的な紋様＞ 最後にこの単位では、構成的な紋様によっても生地・衣服に空間の広がりや輝きが生まれること、が演習課題として提示され、教育された。

テーニセンは、この点について次のように触れている。「恐らくイッテンは、ロシアの生地も知っていたものと思われる。というのも、ロシアでは、[構成主義の影響の下]蒸気機関車や自動車、飛行機やスポーツマンや、電球のような

日常品が紋様に加工されていたからである。」⁵¹

（4）イッテンの授業にみる科学技術活用の繊維構成論

次のステップにあたる、イッテンのいわば、科学技術活用の構成論では、次の諸点からなる繊維構成論が教育された。課題①＜プリント模様による構成＞、課題②-1＜拡大・縮小写真のプリント01＞、課題②-2＜拡大・縮小写真のプリント02＞、課題③＜自然の中に様々なモチーフを捜す＞、課題④-1＜プリント生地の展開＞、課題④-2＜柄模様表現としてのポジ・ネガ＞、課題⑤＜テクスチャーを活用した柄模様の表現＞、課題⑤-2＜格子縞の柄模様の研究＞、課題⑥-1＜テクスチャーの演習＞、課題⑥-2＜自然のモンタージュ＞。

その際彼は、この単位連鎖の中心的軸を、＜課題①－課題②-1－課題②-2－課題③－課題④-1－課題④-2－課題⑤-1－課題⑤-2－課題⑥-1＞という課題連鎖と体験活動において考えていたものと推定される。

課題①＜プリント模様による構成＞ この単位では体験・演習課題として、氷砂糖のかけら、砂糖菓子、マッチ棒といった「近代的な」フォルムによって構成が生まれ、強められることが提示され、体験的に取り組む演習課題として追求された。テーニセンは、この点について説明している。

「ニューヨークのステーリ・シルク会社の社長は、新しい、驚くような紋様を追求した。…日常生活のモチーフが、新しいモチーフとなった。取り入れられたのは、氷砂糖のかけら、砂糖菓子、マッチ棒であった。…／繊維工芸学校の今なお残されている生地のうち、幾つかの生地は、そのような「近代的な」フォルムによる生地である。」⁵²

課題②-1＜拡大・縮小写真のプリント01＞ この単位では、生地・衣服に空間の広がりや輝きは拡大・縮小された写真によって得られ

る様々なフォルムの豊かさ・拡大や縮小によっても生まれること、が体験・演習課題として提示された。

課題②-2 <拡大・縮小写真のコラージュ 02> 更にこの単位では、生地・衣服に空間の広がりや輝きは写真の切り抜きのコラージュによって生まれることが体験・演習課題として課された。

テーニセンは、この点について次のように説明している。「写真の切り抜きは、一列に並べられたり、円に配列されたり、四角形に組み合わせられた。…一つの写真から多くの切り抜きが選り出され、それらは常に新しいテクスチャーを創り出してくれた」⁵³、と。

課題③<自然の中に様々なモチーフを捜す> 同単位では、生地・衣服に空間の広がりや輝きは自然の中に存在する様々なモチーフを捜す試みによっても生まれること、が体験・演習課題として課された。

彼女は、次のように説明している。「自然の中に様々なモチーフを捜す課題が試みられた。雌牛は、彼にとって、造形的に黒白の皮膚によって成り立っており、このことが彼に『加工 Verarbeiten』を刺激してくれた。…1937年3月14日の『ケルン新聞』では、「一頭の牛から100の生地紋様」と記述されているが、それは決して誇張ではなかった」⁵⁴、と。

課題④-1 <プリント生地の展開> この単位では、ある生地と、その上に置かれたフォルムとの響応によって、生地に深まりと空間の輝きが生まれることが、体験・演習課題として習得された。

テーニセンは、この点についても次のように説明している。「それ以外に発展を遂げたのは、幾つかのプリント生地であった。フォルムは生地の上に明暗で表現され、第三の色彩、白はベースの色であり、様々なぬけるような明るい色からできていた。モチーフは同じ色彩の中に、

ある時は並列的に、ある時には重ねられて配列された。」⁵⁵

課題④-2 <柄紋様表現としてのポジ・ネガの活用> 更にこの単位では、様々な色彩からなるポジ・ネガの柄紋様によっても生まれることが、体験・演習課題として提示された。テーニセンは、この点についても次のように説明している。

「柄紋様表現としてのポジ・ネガは、フィルムの世界には…その先駆者がいた。1899年に書かれ…た、コロモン・モーザーの下図では、黒い鳥と白い鳥が文様になっていた。相互に交替しながら、白いフォルムはその向こうに広がっている黒いフォルムの中に噛み合っている。／これまで比較されることがなかったものは、様々な色彩からなるポジ・ネガの柄紋様 Muster である。恐らくこのことは、生地製造者にとっては、コストの問題である。二色の生地の場合には、一色の大きなプリントの版下を作るとは可能である」⁵⁶、と。

課題⑤<テクスチャーを活用した柄模様の表現> さらに次の単位では、生地・衣服に空間の広がりや輝きはある一つのテクスチャーによって生まれること、が演習課題として課された。テーニセンは、この点について次のように説明している。

「雪の嵐 Schniewind—私は、ある日デッサンするテクスチャーだけを与えた。／

ある一つのテクスチャーは、多くの同じような、同様な諸々のフォルムから得られる。…テクスチャーは、都市に、公園に、市場に見る牧草地に、森に、畑に見ることができる。…」⁵⁷

課題⑤-2 <格子縞の柄紋様の研究> 次の単位では、生地・衣服に空間の広がりや輝きが格子縞の柄模様によっても生まれること、が演習課題として課された。テーニセンは、この点について次のように説明している。

「格子縞模様の為の下図の前には、線の研究

が位置している。第1ゼメスターは、線の研究から始まった。このゼメスターでは、様々な幅の縞（しま）とその配列の効果が実践された。諸々のプロポーションと並んで、色彩の諸効果が考慮された。下図と実製作とは、多くの場合非常に異なっている。…／…／格子縞Karoとは、服飾のテクニックから得られた柄紋様 Muster である。等間隔に置かれた着彩の縦糸 Warp と緯糸 Schuss の交差によって、ブロック化された柄紋様が作られる。四角形と入れ替わる横方向の正方形は、等間隔の糸のストライプに対して、様々な幅の緯糸のストライプを配することによって生み出される。様々なヴァリエーションが生み出す可能性は、緯糸と縦糸の細いストライプとは幅広いストライプとの不規則的な交替によって生み出される」⁵⁸。

課題⑥-1 <テクスチャーの演習> 同単元では、テクスチャーによって生地空間の広がりや輝きが生まれることが演習課題として提示された。

彼女はこの点についても次のように説明した。「クレーフェルト時代から、これらの二つのテクスチャー・ベルトが作られてきた。新聞やイラスト雑誌から写真が探し出され、一つの面に様々な大きさに貼付けられた。それと並んで、筆と墨によって写真の抽象化された主要テクスチャーが描かれた。…明らかになることは、どれだけ豊かなヴァリエーションの可能性がそのような製作の方法に存在しているか、ということである。」⁵⁹

課題⑥-2 <自然のモンタージュ> 最後に本単元では、自然のモンタージュによって生地・衣服に空間の広がりや輝きが生まれることが演習課題として提示され、ここでは、貝殻、ホックやホック止め金具のような様々な事物が活用された⁶⁰。



図3：カルトンに描かれた色彩プラン、「散歩」、学生作品、1930年代。

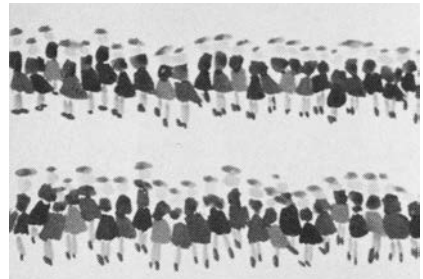


図4：カルトンをベースとした色彩プラン、学生作品、「散歩」、1930年代。

4、シュトゥットガルト学派における発想法教育学と工芸繊維教育

(1) アドルフ・ヘルツェルとシュトゥットガルトアカデミーにおける改革的伝統

わが国のバウハウス研究においては、イッテンが育てられた、同アカデミー、ヘルツェル学派の伝統にわが国の研究が全く入りこめなかったこともあり、同導入教育(学)とその発想法教育学の形成経緯は、今日に至るまで未解明であった。

それに対して、ヘルツェル解釈とバウハウス

の導入教育をめぐる学説史上の枠組転換は、近年の研究を通して可能となった。この転換は主要には、カーリン・フォン・マウアー氏の近年の研究書『誤解されてきた革新的な人物、アドルフ・ヘルツェル 業績と影響』⁶¹やシュトゥットガルト市立美術館の共同研究⁶²によって用意された。

これら研究によって明らかにされたのは次の点であった。シュトゥットガルトのアカデミー教授アドルフ・ヘルツェル、彼は19世紀末の近代油彩画家の仕事から出発しながらも、1910年前後の抽象油彩画家としての活動、コラージュ作家、ステンドグラス作家としての活動を通して、音楽的力動性、空間的力動性といった視点や概念に基づいた造形表現作家・造形表現理論家へと飛躍していった。この過程で発見されたものは、音楽と造形表現の統合的理解であった。この理解から、ヘルツェル学派の発想法教育学の端緒が構築され、領域複合的な「複眼的」洞察力、構築力が開拓され、この視野こそイッテンの教育実践と発想法教育学の土台を用意したものであった。

上記マウアーは、2009年の上記共同研究収録の論文「ヘルツェルと彼の『音楽的油彩画 musikalisches Malerei』という構想」で、ヘルツェルによる音楽（学）からの理論的修得に触れた後、ヘルツェルの「音楽的色彩家としてのヘルツェルの及ぼした貢献」について説明している。

「ヘルツェルのコンセプトは、非常に多くの信奉者達を獲得してきたが、このことは、ヨハネス・イッテンから…マックス・エッカーマンに至る迄の、彼の教え子を通して明らかとなる。色彩作曲家としての仕事を通して、ヘルツェルは造形芸術に、ある新しい…基礎を用意した」⁶³、と。



図5：「散歩」をモチーフとした衣服、学生作品、1930年代。

（2）造形表現の目に見えない構造文法を教える：熟・老年期に探究された造形的力動性

カーリン・フォン・マウアーは、2003年の研究で、ヘルツェルの造形表現上の改革的姿勢と貢献を明らかにした⁶⁴。

「音楽的なコラージュから空間的力動性端緒の発見へ」ヘルツェルの教え子は、ヘルツェルの講義の取り組みを次のように紹介した。「ヘルツェルは、色彩の明るさ、欠如、集中性を通して出現してくる、…色彩の効果…に取り組んだ」⁶⁵、と。

しかしヘルツェルは、コラージュに長い間留まることはなかった。彼が次に取り組んだことは、純粋なスペクトルの色彩であり、そのコントラストによる空間的コンポジションであった。ヘルツェルは、作品「フーガ（立ち上がるテーマについて）」（1916）では、枠を超えて上方へ向かっていこうとする、動きを伴ったその力動性を持ち込んだ。また、作品「立ち上がるテーマについて」では、造形表現がポリフォニー

的な構文テクニックに見られるような、様々な音域やイメージ地平によって豊かにされていくことを解明した⁶⁶。

パールセン企業から依頼を受けた会議室、祝賀会室のスタンドグラス制作では、ヘルツェルは更に新しい方法を考えついた。それは、透過する光によって色彩の効果を実現する方法であり、色彩—光—空間的コンポジションの構築であった⁶⁷。ヘルツェルはパールセン企業からスタンドグラス制作依頼を受けた仕事の中で、色彩の表現をより一層焦点化させ、第1次世界大戦直後にはその作品を、色鮮やかなスタンドグラスに発展させた。

これらの仕事の中でヘルツェルは、上述の音楽的力動性、空間的力動性、空間的構築性といった視点と概念を手に入れる⁶⁸。

[イッテンによる表現探究の新しいコンセプト] イッテンは修業時代、自らの思想を、『[生き生きとした]空間』をいかに造形的に作曲するか[造形表現上のコンポジション]という、造形表現の中核的事柄に関する視点・理論を提示した⁶⁹。そしてこれらの視点の体験的発見という理解に依拠して、『[生き生きとした]空間の発生・構築へ』という造形的作曲法の論理と思想を確立した。我々はこのイッテンの芸術教育学的根拠づけの姿を見ることができる。

他方、1910年代にヘルツェルの指導を受けた後、1920年代の改革芸術学校バウハウスで育まれた基礎造形教育の新しい形態は、1950年代の戦後芸術学校改革の中で、イッテン、カンディンスキー、クレー、ファイニンガー達によって育まれた遺産を吸収する中で発展した。その際、オリエンテーション教育の新しいコンセプトは、上述のような構築性コンセプトの教育[造形発想法の教育]を手掛かりとして模索された。

イッテンの貢献は、戦後の1960年代には視点《発想法—実験・探究—自らの表現の発見・展開》という造形表現の探究的プロセスの手掛

かりともなり、それは後に戦後芸術学校改革の芸術教育学の基本的視座となっていく。

(3) イッテンの繊維構成「特論」の授業： 繊維工芸芸術の力動的な構築性の模索：

以上を視野に入れて考察した時、いわばイッテンの「特論」講義に該当する、「色彩とフォルムの分析」は、次の諸単元の連鎖から組み立てられたことが明らかとなる。課題①<自然のデッサンとその展開>、課題②<フォルムの形とその展開>、課題②-2 <自然研究と現実の諸形式の研究>、課題③<フォルムの形のデッサンと律動性>、課題④<主観的色彩>、課題⑤<縦横の糸の組み合わせとジャッカル織り機による自由な柄紋様の創造>、課題⑥<生地

の柄紋様化への多様な可能性の探究 02 >。

その際イッテンは、繊維工芸芸術の力動的な構築性の模索を修得させようとした⁷⁰。

課題①<自然のデッサンとその展開> 先ず最初の単元は、自然のフォルムを取り出し、それを発展させるという素朴な、体験学習の課題であった。テーニセンはこの課題についてふれ、イッテンの日記を引用し、次のように説明している。「『1934年10月7日、趣味製作…』／…／イッテンは、最初の二日目には、何も語らずに、一巡して学生達の作品をじっと見つめた。それから彼は自らデッサンし、自分のデッサンを使ってコントラストの効果を説明した。それは、あたかも我々が初めて見、学んだかのようであった。」⁷¹

課題②-1 <諸々のフォルムとその展開>

次の単元は、取り出された複数のフォルムを活用して、ある時は発展させ、ある時は抽象化させて発展させる、「探る」課題である。テーニセンは、この課題についても、イッテンの日記を引用し、次のように説明している。「フォルムの形 Formfigur は、自然から導かれ得る。色彩とフォルムの抽象化は、自然とシンプルな柄紋様となる。…／…人間の形もモチーフとし

て活用されている。」⁷²

課題②-2 <自然のフォルム研究と現実の事物のフォルムの研究> 次の単元は先の体験学習課題に探究的要素を加えた体験的・自己探究的課題であった。テーニセンは、次のように説明している。

「『日記Ⅵ／自然研究 14.VI.37. 現実の諸形式の研究／…自然を研究すること Natur studieren』／自然の諸過程は抽象化されるだけでなく、拡大されたり縮小化される。イチヨウの葉は、前もって発見されたフォルムを直接的に受容する一例である。…／イチヨウの葉というモチーフは、他の色彩調整においても、繰り返された。この事例では、このモチーフを表現するために、染色用噴射式スプレーがびっくりする程活用された。／マッチ棒も、周知のフォルムとして一つのフォルム、並びに一つの柄紋様として編成された。」⁷³

課題③<フォルムと律動性> 更に次の単元は、様々なフォルムを描き出し、そこに律動性を探し、与えるという探究・表現課題である。テーニセンはこの課題について次のように説明している。「『最初にフォルムの形をデッサンし、それからそのフォルムに律動的を与える』／力動的なテーマには、調和や繰り返しも含まれる。この課題はイッテンによってみごとに解決された。様式化されてデッサン化された花々は、相互に逆方向に配列されている。ライラックと青緑の赤いオレンジや力強いバラに対する色調の対比関係は、力強い／暗い？ 暗い色彩トーンは、上から下に向かって設置されており、また明るい色彩は左側から右側に向かって設定されている。青白い色彩の調子の同一の柄紋様は、非常にエレガントであり、金糸のように一輪郭が様式化された花のように一黒いサテンの上に輝いている。」⁷⁴

課題④<主観的色彩の発見> この単元は、日常の経験を大切にしながらも、若者が日常的

に主観性でとらえているバルール（色彩の響き合い）を大切に、それを大切にしながらも、色彩の空間に律動性を与えることによって色彩の生地平面を創り上げるという表現課題。テーニセンは、この点について次のように説明している。

「『主観的色彩／興味深いのは、何人かの女子学生達は、彼らにとって心地よい色彩が完全に主観的な色彩であると確信していた、ということである。ペーレンベルクは、常に朱色—オレンジ—を用いて仕事をしていた。…（517 頁）。…』」⁷⁵

課題⑤<縦横の糸の組み合わせとジャッカル織り機による自由な柄紋様の創造>

テーニセンは、この単元について次のように説明している。「縦糸・緯糸の組み合わせ：／縦横の糸の組み合わせは、生地の表面をいかに作り上げるか、という可能性の一つである。…機織り機には、主に基本的な縦糸・緯糸の組み合わせの糸口とその展開に適している。自由な柄紋様を創造に可能にしてくれたのは、ジャッカル織り機であった。／自然で、統合的な紡績糸 Garne、／ある生地を作り上げる可能性には、色彩とフォルムの用いた柄文様作成があるだけではない。様々な材料を活用することによっても、可能となるのであり、それら材料には自然の材料や合成材料と並んで、その表面には異なった表情を持っているような、繊維以外の材料も含まれる。そこからは、幅広い柄紋様化の様々な可能性として、色彩の効果が得られる。」⁷⁶

課題⑥<生地の柄紋様化への多様な可能性（コルク、ウール、縫い糸、テュール、写真の活用）の開花へ>

テーニセンは、繊維工芸芸術の究極的な目標が、生地の柄紋様化と多様な可能性（コルク、ウール、縫い糸、テュール、写真の活用）を開花させることにありと位置づけ、この課題につ

いて次のように説明する。その際彼女は、繊維工芸芸術の力動的な構築性の模索に若者の発想法や女性の発想法が不可欠であることを暗示的に伝えている。

「下図製作における新しい技術と材料 / クレーフェルトの学校では、様々な製造技術が初めて考案された。女子学生達には、彼らが体験した製造の仕方が、いかなる驚嘆を引き起こしたか報告している。彼らは、菌ブラシやワインのコルクやウールの縫い糸を下図補助手段として活用することを学んだ。／テュール（ヴェールなどに使われる薄い布地）も補助手段に数え入れられた。それらによる二つの下図が今でも保存されている。」⁷⁷

おわりに

本論では、上述の近年学術成果を手掛かりに、本論題目課題に迫ろうとした。とりわけ「J・イッテンの芸術教育受講生達の回想」、「シュトゥットガルト芸術アカデミーにおける発想法教育学の遺産」、「クレーフェルト工芸繊維学校における発想法教育学の誕生」を取り上げ、考察を深めた。そこに浮かび上がってきたことを、現代の幼児教育や初等学校教育を視野に入れて解釈すれば、90年前の繊維工芸中等学校において実践された、一種の「プロジェクト・メソッド」であった。現代の児童教育は児童の体験・経験や体験学習の積み重ねによって「生活」や「表現」や、あるいは「技能」や「知識・理解」の営みとその意味を発見的・探究的に修得させる。その意味で、イッテンの、いわば繊維構成「特論」の授業や、「繊維工芸芸術の力動的な構築性の模索」は現代初等学校教育の方法原理を巧みに活用していた「教育者」の知恵であったように思われる。

テーニセンは指摘している。従来、クレーフェルトには、芸術的領域に基礎を置く養成か、技術的領域に基礎をおく養成かの、一面的な養成

しか存在しなかった。芸術アカデミーでは芸術家が養成され、工芸芸術学校では手工家が養成されたが、両者ともにそこでは産業的な製造における物質的、並びに技術的な諸事象についての様々な知識が欠落していた⁷⁸。そこでイッテンは、色彩とフォルムの諸法則のこの実験と体験的な学習を、クレーフェルトでも応用した。

ここに発想法教育学の端緒が生まれていった。

註

- 1 : K. Thoenissen : *Johannes Itten und die hoechere Fachschule fuer textile Fachschule fuer textile Flaechenkunst in Krefeld. Zum Textildesign der dreissiger Jahre.* 1992. S.88.
- 2 : K. Thoenissen : op. cit. S.88-89.
- 3 : Ibid. S.90.
- 4 : Ibid. S.90.
- 5 : 中央教育審議会『幼稚園、小学校、中学校、高等学校及び特別支援学校の学習指導要領等の改善及び必要な方策について』、H28.12.21 答申、20 頁。
- 6 : Vgl.: K. Thoenissen : op. cit.. なお、拙稿「ヘルツェル学派における発想法教育学端緒の誕生とシュトゥットガルト・アカデミーの改革的伝統—200 年代初頭ドイツ学説史研究にみるヘルツェル研究の成果を手掛かりとして—」、『関西福祉大学紀要』第 21 巻、2018 年、参照。
- 7 : Ibid. S.20.
- 8 : Ibid. S.20.
- 9 : Ibid. S.22.
- 10 : Ibid. S.22.
- 11 : Ibid. S.22ou23.
- 12 : Ibid. S.22ou23.
- 13 : Ibid. S.23.
- 14 : Ibid. S.23.
- 15 : Ibid. S.23.
- 16 : Ibid. S.15.
- 17 : Ibid. S.15.
- 18 : Ibid. S.16.
- 19 : Ibid. S.18.
- 20 : Ibid. S.18.
- 21 : Ibid. S.8.
- 22 : Ibid. S.8-9.
- 23 : Ibid. S.9.
- 24 : Ibid. S.9.
- 25 : 11 : Stefan Frey : *Ittens Studienjahre in Bern*

- und Genf. In : op. cit.S. 44.
- 26 : ヨハネス・イッテン著『造形芸術の基礎』17 頁。
- 27 : ヨハネス・イッテン著『造形芸術の基礎』、第 1 章論旨参照。
- 28 : 拙著『ドイツにおける芸術教育学成立過程の研究—芸術教育運動から初期 G・オットーの芸術教育学へ—』風間書房、2001 年、第 7 章、204 頁参照。
- 29 : Vgl. : Eva Badura-Triska(Hrg.) : Johannes Itten. Tagebuecher Stuttgart 1913-1916. Wien 1916-1919. 1990. Tagebuch I..
- 30 : Vgl. : Eva Badura-Triska(Hrsg.) : op. cit. Tagebuch II..
- 31 : J. Gebhard : *Ertrag der hamburgener Erziehungsbewegung*. 1955. S.20-22.
- 32 : 拙稿「ドイツ敗戦期にみる現代教育学・教育方法学の発生动態について—ゲッティンゲン大学初代教育学博士学位取得者 J・ゲーブハルトの基礎理論構築を手掛かりとして—」、『関西福祉大学研究紀要』第 22 巻、2019 年 3 月、25-37 頁。
- 33 : Ibid. S.30-31. 35 : Ibid. S.33.
- 34 : Ibid. S.32. 36 : Ibid. S.34.
- 37 : ヨハネス・イッテン著『色彩の理論』美術出版社、1971 年、序論、参照。
- 38 : 拙著『ドイツにおける芸術教育学過程の研究』、第 7 章「J・イッテンの芸術教育観と芸術教育的意識としての《構築・構想可能性》」参照。
- 39 : Ibid. S.64. 45 : Ibid. S.67-68.
- 40 : Ibid. S.66. 46 : Ibid. S.68.
- 41 : Ibid. S.67. 47 : Ibid. S.69.
- 42 : Ibid. S.66. 48 : Ibid. S.69.
- 43 : Ibid. S.66-67. 49 : Ibid. S.69-70.
- 44 : Ibid. S.8. 50 : Ibid. S.70.
- 51 : Ibid. S.70-71. 56 : Ibid. S.78.
- 52 : Ibid. 71-72. 57 : Ibid. 78.
- 53 : Ibid. S.73. 58 : Ibid. 79.
- 54 : Ibid. S.74. 59 : Ibid. S.80.
- 55 : Ibid. S.78. 60 : Ibid. 80.
- 61 : Karin von Mauer : *Der verkannte revolutionaer Adolf Hoerzel. Werk und Wirkung*. 2003.
- 62 : Kustmuseum Stuttgart(Hrg.) : *Kaleidoskop. Hoelzel, in der Avangarde*. 2009.
- 63 : Kustmuseum Stuttgart(Hrg.) : op. cit. S.93-94.
- 64 : 拙稿「アドルフ・ヘルツェルとシュトゥットガルト芸術アカデミー 内的改革コンセプト端緒の形成」、『神戸大学大学院人間発達環境学研究科研究紀要』第 9 巻 2 号、23-37 頁、2016 年、参照。
- 65 : Karin von Mauer : op. cit. S.160-163.
- 66 : Ibid. S.88. 68 : Ibid. S.88.
- 67 : Ibid. S.95.
- 69 : 拙稿「J・イッテンと戦後ドイツ芸術大学の芸術教育学へのその貢献について」、岡本康明編著『ヨハネス・イッテン 造形芸術への道 論文集』宇都宮美術館、2005 年、36-62 頁、参照。
- 70 : K. Thoenissen : op. cit. S.80.
- 71 : Ibid. S.82. 75 : Ibid. S.84-85.
- 72 : Ibid. S.82. 76 : Ibid. S.85.
- 73 : Ibid. S.83. 77 : Ibid. S.85.
- 74 : Ibid. S.83.
- 78 : K. Thoenissen : op. cit. S.87.

図版出典

図 1 : K. Thoenissen: *Johannes Itten und die hoechere Fachschule fuer textile Fachschule fuer textile Flaechenkunst in Krefeld.Zum Textildesign der dreissiger Jahre*. 1992. S.160.

図 2 : Ibid. S.161.

図 3、図 4、図 5 : Ibid. S.82.

(本論は、科学研究費助成研究「シュトゥットガルト・アカデミーの改革的伝統とバウハウスにおける発想法教育学の成立」(課題番号：16K04472、研究期間：2016-2018)、2018 年度研究の成果。)