

論文

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 — 2000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 —

Adolf Hoelzel and his pedagogical idea for constructive way of artistic creation
— based on the modern research by Karin von Maur (2003) and by cooperative research
by Museum of Stuttgart (2009) —

鈴木 幹雄^{*1}

要約：20世紀芸術アカデミーの研究がほとんど未解明であった事情もあり、わが国学問世界では長い間、現代ドイツ改革芸術学校の芸術教育学の基本的骨格は、主に改革芸術学校バウハウス、並びにその後継学校において理念的に方向付けられた芸術教育学として用意された、と考えられてきた。しかし、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の芸術アカデミーにおける改革的地下水脈によって用意・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近年明らかにされた。

同発想法教育（学）は芸術学校上の重要遺産であり、同校が改革学校として成功を収めることになる中核的な要石であったが、それは外部から供給された。これ迄その文献読解の難しさの故に、イッテンが育てられたシュトゥットガルト・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。その為、バウハウス教育学、とりわけその導入教育（学）と発想法教育学の形成経緯は未解明なままであった。

そこで本論では、上記の近年学術成果を手掛かりとして、本論課題テーマの基礎研究的解明に迫ろうとした。

Key Words：シュトゥットガルト・アカデミー、ヘルツェル学派、発想法教育学、領域を越える思考力、創造的な構想力

はじめに

1) 教育学研究、芸術学研究、芸術教育学研究において、20世紀芸術アカデミーの改革史がほとんど未解明であった事情もあり、わが国学問世界では長い間、現代ドイツ改革芸術学校の芸術教育学の基本的骨格は、主に改革芸術学校バウハウス、並びにその後継学校において理念的に方向付けられた芸術教育学、ないしは社会科学的に方向付けられた芸術教育学として用意された、と考えられてきた。この傾向はドイツ語圏では1960年代に問題提起され1980年代に一掃されてくるが¹、わが国では今日に至る迄根強く残されている²。

同発想法教育（学）は芸術学校改革上の重要遺産であり、同校が改革学校として成功を収めることになる中核的な要石であったが、それは外部から供給された。これ迄同経緯とその文献読解上の難解さ故に、筆者も含め

イッテンが育てられたシュトゥットガルト・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ず、学説史上の主要文献さえ知られていなかった³。

3) わが国のバウハウス研究は既に約90年の歴史を有し、研究上の厚みを獲得してきたが、ある場合にはW・グロピウスに代表されるバウハウスの政治的命題によって、またある場合には原典研究に基づかない「通俗的研究」によって解説され、改革芸術学校バウハウスの導入教育（学）の形成経緯の解明という、同校根幹に関わる研究課題が全く誤って説明されてきた。導入教育（学）は、同校の教育上の重要領域ではあるが、同校が改革学校として成功を収めることになる中核的な要石であり、それは外部の世界から供給された。これ迄概説書に基づいて、J・イッテンの貢献や、シュトゥットガルト芸術アカデミー教授、アドルフ・ヘルツェル（Aolf Hoelzel, 1853-1934）の尽力等が部分的に断片的情報として知られてきた。しかし当該文献ドイツ語の難解さや近年約十数年に及ぶわが国原語文献研究の後退の故に、わが国の研究は、

2018年2月14日受理

^{*1} Mikio SUZUKI
関西福祉大学 発達教育学部

イッテンを育んだ同アカデミー、ヘルツェル学派の伝統に全く入りこめなかった。同事情の故に、バウハウス教育学、とりわけその導入教育（学）と発想法教育学の形成経緯は、今日に至るまで、わが国では解明できなかった。

4) 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転換は、例えば、画廊展覧会記念出版図書『アドルフ・ヘルツェル—造形芸術上の近代の開拓者』（2001）や研究書アレクザンダー・クレー著『アドルフ・ヘルツェルとウィーン分離派』（2006）と並んで、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』⁴（2003）によって用意された。更に同研究の六年後には、シュトゥットガルト市美術館によって組織された共同研究、『万華鏡 アヴァンギャルドに位置するヘルツェル』⁵（2009）によって用意された。それは、21世紀冒頭約10年間の学説史研究を通して初めて可能となった。

前者収録の研究に関しては、筆者の2015、2016年の拙稿でその主要部分が紹介されたが、後者の研究は、論文集の為その解釈視点を把握することが難しく、未紹介となっていた。上記二点の拙論によって、次の点が明らかとされた。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諸業績を通して、音楽的力動性、空間的力動性、空間的構築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、音楽から造形表現へと深く再解釈された統合的理解・構想力といったものであり、それらは、ヘルツェルのアカデミー教育を通して弟子達に伝えられた。そしてこの理解から、ヘルツェル学派の発想法教育学の端緒が構築されると同時に、領域を越える「複眼的」洞察力・想像力、構築力・発想力等々が開拓された。この視野こそ、バウハウス、バウハウス後継学校におけるイッテンの教育実践と発想法教育学を用意するものであった。

5) そこで本論では、第1節で「弟子達の証言から浮かび上がるヘルツェル」について触れた後、2、3、4節ではそれぞれ筆者の先行研究に基づき、「アドルフ・ヘルツェルと初期の模索」、「ヘルツェルにみる造形表現上の制作と探求」、「ヘルツェルのステンドグラス制作にみる造形表現コンセプトと発想法教育学端緒の発見」につ

いて概略的に紹介した後、第5節「シュトゥットガルト市美術館の2009年共同研究」では、上記マウアー氏の研究の6年後に束ねられる同市美術館の2009年共同研究成果である三点の主要論文の概要を紹介する。そして本論課題に一定の解明を行いたい。なおその際、クレーフエル繊維工芸学校におけるイッテンの教育実践・発想法教育学については、今後の研究課題とする⁶。

1. 弟子達の証言から浮かび上がるヘルツェル

1) ヘルツェル像は、その弟子による造形芸術理解を通してその一端が浮かび上がってくる。例えば、ヘルツェルの薫陶を受けた一番弟子、ヴィリィ・パウマイスターの哲学について、パウマイスターの弟子E・ミークスは証言している。

彼は、ヘルツェルの一番弟子、ヴィリィ・パウマイスターの教育姿勢を通してヘルツェルの教えを間接的に我々に伝えている。「1948年、私はシュトゥットガルトのパウマイスターの所へ行った。……私の最初の教師は私に次のように語った。『君のマップ（作品ファイル—筆者）を捨てなさい！』と、彼は……『我々は作品を彩画するのではなく、研究する studieren のだ』……と」⁷。

2) 他方、ヘルツェルは自らの論文をほとんど公開しなかったが、それにもかかわらず、その造形表現観は、教え子達が行った口述記録を通して、ヘルツェルの講義内容理解として今日の我々に伝えられている⁸。

教え子の一人は、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。……生理学者ペッツォルトによって、次のことが発見された。即ち、色彩スペクトルの全スカラーに対して色の光」を混ぜることによって、黄色、青緑色、紫色は強く知覚される」⁹、と。

3) 上に引用した二つの証言から、我々はいかなるヘルツェル像を組み立てたら良いのだろうか。本論では、この素朴な疑問を出発点に本論テーマを解き明かすべく、近年のヘルツェル研究の成果に目を向けてみたい。

2. アドルフ・ヘルツェルと初期の模索¹⁰

1) ヘルツェルは、オーストリアのユダヤ系書籍出版業者の息子として、1853年に生まれた。1868年、彼は、両親によってチューリンゲン邦のゴータに送られ、同地の出版社において植字学を修めた。それと並行して、彩画とデッサンの指導を受けた後、バイオリンの演奏を学

び、その後音楽に取り組んだ。そしてその4年後には、ウィーンのアカデミーに登録し、造形表現を学んだ¹¹。

ウィーンに帰ってきた後、出版業を手伝うようにとの、父親の警告を無視して、彼は1882年迄ミュンヘンの芸術アカデミーにとどまり、その年末には、同じく出版業者の娘、エーミー・フォン・カールロウと結婚した。エーミーはシュトゥットガルト音楽院でピアノ演奏を修学した女性で、彼らはとりわけ音楽への愛情を共有していた¹²。

その後ヘルツェルは、ドイツ国内で油彩画における様々な作品で成功を収めたにもかかわらず、行き詰まりを感じるようになった。この挫折は、1887年に友人と一緒に行ったパリ旅行の中で体験された¹³。

2) 1887年の晩秋、ヘルツェルは、ミュンヘン近郊の都市、ダッハウに引っ越した。ダッハウは、1860年頃には多くの芸術家が訪れる場所となった土地で、一種の芸術家の逗留地になっていた¹⁴。ヘルツェルは、ダッハウで美術学校を開き、同時に造形表現の基礎とは何か、芸術理論の基礎とは何かという問いについて省察を深めた。またダッハウ滞在中は、その後14年間にわたり学校を運営し、国立芸術アカデミーに入ることを許されなかった多くの女子学生たちが訪問することとなる美術学校の幕開けとなった¹⁵。

1880年代は、ヘルツェルにとって苦難の時代で、毎年開かれたガラスの王宮展覧会の審査で彼の作品は何度となく拒否されたが、1885年頃に制作された作品「家庭での祈り」は、1891年のベルリンにおける国際芸術祭に展示された¹⁶。

3) 1900年代は、ヘルツェルにとって、造形表現上の探求を推し進めた時代となった。この事情を、筆者が既に拙稿で紹介した一連の図版作品が教えてくれる。

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 musikalische Malerei』という構想」で、ヘルツェルによる音楽(学)からの理論的習得に触れた後、彼の色彩理論の基本的性格、並びに彼の理念を次のように紹介している。

「我々は、色彩作曲家であらねばならない。作曲するとは、統合することである。私の生涯は、色彩と、我々が造形表現と呼ぶ、色彩の芸術的統合に費やされた」¹⁷と。

またヘルツェル研究者マウアーは、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」について次のように説明している。

「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。そしてその基礎は、諸々のフォルムや色彩を用いた、自律的な作曲を目指したものであった。そしてこのことは、油彩画の深く省察された、音楽的色彩画家への道を開くこととなった」¹⁸、と。

3. ヘルツェルにみる造形表現上の制作と探求

他方カーリン・フォン・マウアーは、上述の2003年の研究で、ヘルツェルの造形表現上の改革的姿勢並びに貢献を以下のように明らかにしている¹⁹。

(1) 造形表現観の基本的特徴

ヘルツェルは、1916年にはシュトゥットガルトの芸術アカデミー校長となる古典的な意味での芸術アカデミー教授でもあったが、フランス印象主義絵画の技法と精神を舌を巻くような表現力量をもって吸収し、20世紀初頭ドイツ芸術アカデミー改革の下地作りに貢献した教授でもあった。そして同アカデミーでは、彼によって、20世紀を切り開く絵画上の造形表現理論の糸口が探求された²⁰。

ヘルツェルの造形表現研究は、当初19世紀末の近代油彩画家の仕事から始まり、1910年前後の抽象油彩画家、コラージュ作家、ステンドグラス作家としての仕事を通して、後には音楽的力動性、空間的力動性、空間的構築性という視点に基づいた造形表現者へと転換・飛躍していく。彼は、その過程を通して、シュトゥットガルト・アカデミーの内的改革の糸口を確立していく。

(2) 熟・老年期に探求された造形表現観：造形表現における音楽的力動性の発見

① コラージュからコンポジッションへ：

ヘルツェルは1914年、作品「崇拜 Anbetung」の為の原案、コラージュを制作した²¹。その際、音楽(学)からインスピレーションを受け、同時に造形的手段の自律性を発見し、実験的に探求した。ここで色彩や響応をその制作によって一層活用させることとなる作品は、それだけ一層音楽的な作品の創作 musikalisches Entstehen に近づいていくこととなった(コラージュ・テクニクによる音楽的コンポジッションの制作)。

この実験の途上で、第一次世界大戦が始まった。戦争は、数限りない犠牲者を生み出し、ヘルツェル学派学生の場合でも多くの者が犠牲になった。1914年から1916年に、戦時下に制作されたヘルツェルのコラージュ作品

「子どもたちの祈り Gebet der Kinder」が制作された際、彼は具象的フォルムを排除し、切り裂かれた紙片や断片といった様々な材料からなる抽象コンポジッションを表現した。

元来技法「パピエ・コレ」は、パリを中心としたキュビストによって導入されたテクニックであったが、この技法を用いた制作がヘルツェルによって戦時中に転用・発展された。1910年代初頭ヘルツェルによって、作品「祈りのためのプラン」(1913)や、聖書をモチーフにしたコラージュ作品(「聖書のモチーフ(色彩コンポジッション)」1914)が制作された。その際このテクニックの導入は、授業に様々な材料を挑戦的に用いようとするヘルツェルの造形的実験Erprobeから生じたものであった²²。

(3) 音楽的なコラージュから空間的力動性端緒の発見へ

1) しかしヘルツェルは、コラージュという新しい成果に長い間留まることはなかった。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ッションであった。その代表例は、1916年に制作された「抽象大作 Grosse Abstraktion」(図1参照)に見ることができる。

1915/16年のコンポジッション作品の後、彼の制作には、彩画されたステンドグラスの特徴が取り入れられ、その糸口は偶然的なステンドグラス制作依頼として訪れた。



図1：ヘルツェル「抽象大作」
1916年頃

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くとする、動きを伴ったその力動性を持ち込んだ。シュトゥットガルト音楽院出身の妻の影響もあり、自らの音楽的ハーモニーの理想像は、コンポジッションへの力動性の導入に置かれた。

またバールセン企業から依頼を受けた会議室、祝賀会室のステンドグラス制作では、各窓の全体の大きさは5.5m、幅がそれぞれ2.0mからなっており、ガラス窓の全体配列は、シンフォニー的に構想されたものであった。その際ヘルツェルはその造形的ステンドグラス制作の為に、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高める方法であり、＜色彩―光―空間的コンポジッション＞響応システム構築であった²³。

2) 対象物を排除することによって、色彩の光の効果を回復するというヘルツェルの意図は、よりスケールの大きなコンポジッションへ発展する可能性につながった²⁴(図2参照)。同ステンドグラスでは、中心部の窓には小鳥達が表現され、左側の窓には黄色の「中核的ガラス板」で陽光に咲きほこる花々が表現されており、同時に様々なフォルムからなるモチーフがあちこちに響き合っていた²⁵。

その際、54枚の抽象的な作品のほとんどの窓ガラスは、戦後の現代画家、フリッツ・ヴィンターやゲオルグ・マイスターマン、或いはエルンスト・ナイといった戦後

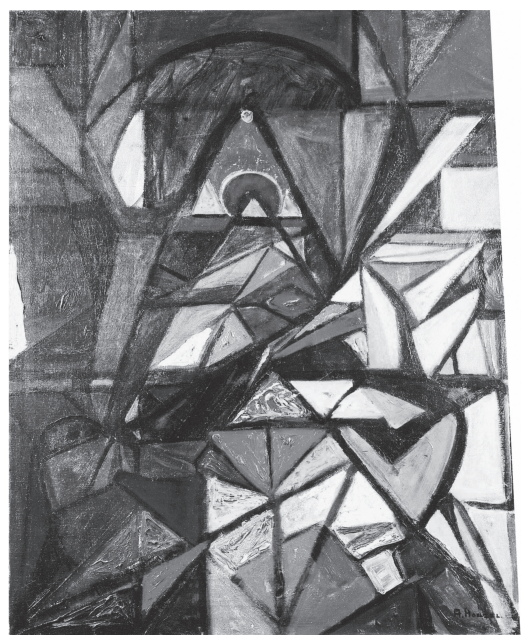


図2：ヘルツェル「フーガ(立ち上がるというテーマについて)」
1916年

芸術家達の色彩表現にみられるような、1950年代の「抽象表現主義」を先取りしていた²⁶。

同ステンドグラスの誕生において、音楽、油彩画のアナログ的な関係性が基本的に相互作用を及ぼした。その際、パールセン企業ステンドグラスにおけるコンポジションの基底をなしていたのは、「溢れ出る Ueberflutung」という造形表現上の「生命感」の論理と同カテゴリーであった²⁷。

(4) シュトゥットガルト市庁舎のステンドグラス制作と造形的空間の「溢出」

1) シュトゥットガルト市役所階段室におけるステンドグラス (1928) : 1905年設立の市役所における歴史的な代表建築の為に、正面玄関の階段室に向かって三つの窓が設けられた。ヘルツェルが75才となった1928年5月には、最初の、中央ステンドグラスが設置された (拙著2016年論文図版23～27参照 (Cf: 同上))。この作品が受けた当時の賞賛・評価の詳細をマウアーは次のように紹介している。

「制作者を称える為に、国立美術館の銅版画資料館で、市役所のステンドグラス構想を展示したヘルツェル展覧会が開催された。同展について、キューレーターのクラ

ウス・フォン・パウディッセン伯爵が次のように賞賛演説を行った。『我々はとりわけ市役所におけるステンドグラスの為の様々なプランを見ることができますが、同時にこれらの豊かで、豊穡な色彩のシンフォニーにうっとりしてしまいます。そのシンフォニーは、大オーケストラの陶酔のように鳴り響きます』と。」²⁸

4. ステンドグラス制作にみる造形表現コンセプトと発想法教育学端緒の発見

(1) 最晩年のステンドグラス制作にみるコンポジションと「空間的力動性」

ヘルツェル80歳の誕生日の折、彼はニーダーザクセンにおける邦政府参事官であった彼のパトロン、バインドルフから新しいステンドグラスの依頼を受けた。そしてペリカン製作所の管理棟における会議室正面の為に二面の高いステンドグラスを制作した。このステンドグラスは、そのうちの八枚を除いて戦争で破壊されてしまったが、30年後の1963年、同企業の創業125年記念祭の折、ヘルツェルの弟子イーダ・ケルコヴィウスの協力の下修復された (図3参照)²⁹。

このステンドグラスは、この芸術家が何を意図してい



図3：ヘルツェル、ハノーファー、パールセン企業ステンドグラス全景
(会社の建物の会議室兼祝賀室の窓に備え付けられているステンドグラス)、1915年完成

たかを端的に示してくれる。「きらきら輝く、色彩の宝石のようなオーケストラ化とガラス板の和らいだ、非階層的な配列」³⁰（マウアー）とが、ヘルツェルによって追求された。それは色彩のみごとな取り扱い、並びに色彩の効果の深い知識から生み出されていた³¹。

また 1933 年の冬には、制作依頼がメルクリン企業の若い企業主エーリッヒ・シュールから、80 歳になるヘルツェルによせられた³²。

ヘルツェルは、同ステンドグラス中央部では統合化された全体コンポジションを浮かび上がらせようと挑戦した。色彩の調子は、暖かく、基本的には黄—赤—青という主要色をベースとして個々の混合色のトーンによって調律された。三つの部分からなる構想の中央のコンポジションは、新しい力動的な動きのある筆法として表現された³³。

(2) ヘルツェルの造形表現と 20 世紀造形的構築性コンセプトの誕生

1) 他方上記の事と並んで、現代のヘルツェル研究か

ら次の諸点が明らかとされた。

ヘルツェルはパールセン企業からステ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集中化させ、第 1 次世界大戦直後にはその作品を、色鮮やかなステンドグラスに発展させた。

この仕事の起源は、1914 年ケルンで開かれたドイツ工作連盟展覧会において、ブルーノ・タウトから受けたガラス・ハウス制作依頼の仕事にあった。対象物のフォルム性を排除することによって、色彩と光の効果を保護するというヘルツェルの意図は、大スケールのコンポジションへ発展する可能性を開いた³⁴。その際、ヘルツェルは音楽（学）から、フーガの作品制作において造形表現がポリフォニー的な構文テクニ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分化されていくことを学び、明らかにした³⁵。

5. シュトゥットガルト市美術館の 2009 年共同研究

以上の考察を踏まえて、シュトゥットガルトにおいて

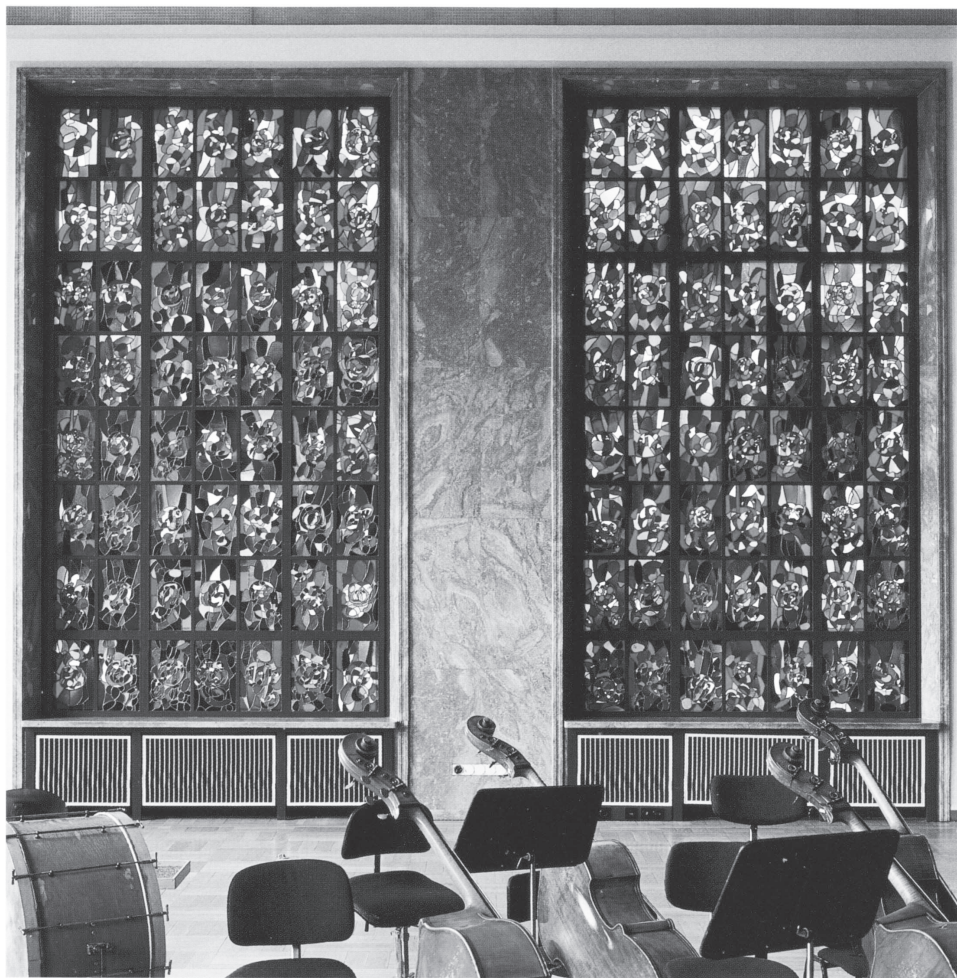


図4：ヘルツェル、ハノーファー、ペリカン社ステンドグラス細部写真

20世紀造形表現研究のパラダイム転換がいかに生み出されいったか、そしてまた発想法教育学の端緒がいかに用意されていったか、考察することができる。

本論以下では、紙数の関係で、シュトゥットガルト市美術館の2009年の三つの共同研究に依拠して同研究の要点を三点のモザイクとして紹介したい。①アンニカ・プランク「色彩—光の子ども——ヘルツェルのステンドグラスについて」³⁶、②カーリン・フォン・マウアー「ヘルツェルと彼の『音楽的油彩画』という構想」³⁷、③クリストフ・ワーグナー「アドルフ・ヘルツェル、ヨハネス・イッテン、並びにバウハウス——ヘルツェルの色彩論の受容について——」³⁸。

(1) アンニカ・プランクの研究とモザイク1：万華鏡制作と実験的模索

アンニカ・プランクは、上掲論文で、ヘルツェルが、万華鏡を手掛かりに実験的模索を発展させたことを次のように解明した。

1) ヘルツェルは1915偶然依頼を受けた、62歳以降になって格闘したステンドグラス制作をきっかけに、ガラス油彩画に取り組み、同時に自らの壁と直面した。そしてこの壁をきっかけに、色彩造形の実験的コンポジションと格闘した。

アンニカ・プランクは、この壁との直面からヘルツェルが何をつかんだかを解明している。「……バールセン企業のステンドグラスの……プランニングばかりでなく、製造過程においても、問題に直面した。バラ色、青ローズ色、ローズ紫といった色彩トーンは、まったく作り出すことができなかった」³⁹と、しかしヘルツェルは、「古い大聖堂のステンドグラスで感動した明・暗・効果のニュアンスが重要であると考えた。様々な色彩の重なり合う輝きによって、更にはまたふき取られたガラス板の黒赤色や、重ね塗りによって、このような諸々の請求が最終的に充足された。／ヘルツェルは、一つ一つの窓を、横三枚、縦六列に、一枚一枚を82×60cmの大きさに分割した。常にステンドグラスを秩序づけている、赤、黄、青の原色相互の「根源的な三色響応」をベースとして、所謂中軸的なガラス板……を統合した」⁴⁰と(図4参照)。

そして、プランクは同考察の後に、この壁をヘルツェルがいかに乗り越えていったか分析し語る。

まず、万華鏡制作を通して発見した実験的模索と洞察力を事例に次のように語る。「注意深い準備作業にも関わらず、ガラスの窓には、何らかの自然発生的なもの、表現的なものが結びついている。……実際に1914年にヘ

ルツェルは、実際の万華鏡を用いた実験に挑戦した。ケルンの工作連盟展の際には、学生達とテオドル・フィッシャーの母屋の壁紙貼付の監督をした……このような実験は、バールセン企業のステンドグラスのコンポジションに際してこの芸術家に対して大きな影響を与えた。……1913年以降、ヘルツェルは、小さなサイズのコラージュの中で、不規則的に切り開かれた紙片を活用した。その際その紙片は、ジグソーパズルのように、コンポジションに活用され、それによって偶然的で、コントロール可能な制作を可能にしてくれた」⁴¹と。

次に「虚」の空間に成立している光と色彩との響応関係に関して次のように語る。「アドルフ・ヘルツェル……彼は62歳以降、アトリエでステンドグラスの中に次のようなメディアムを発見した。即ち、その特徴的な表現手段—光、色彩……によって、芸術的手段の調和的なバランスを理想的な形で表現する媒体に、この芸術家には、ここに実験のゾーンが開かれた。即ち、それによって彼は、様々な色彩の凝縮性と明るさを高め、それらをより一層自立的な手段とし、絶対的な油彩画という目標に近づけることが可能となった」⁴²と。

プランクはこの分析に基づいて、ここにこそ「ヘルツェルの革新的な能力」⁴³を見る必要性があることを強調する。

(2) マウアーの研究とモザイク2：20世紀造形表現の構築性コンセプトの発見

他方、カーリン・フォン・マウアーは、2003年の研究書を踏まえて、上掲論文でヘルツェルの20世紀造形的構築性コンセプトの誕生を次のように解明した。

①マウアーはまず、「通奏低音」を手掛かりに、バッハによって解明された「音楽の論理」について次のように考察する。「ヨーハン・セバスチャン・バッハは、「通奏低音」と呼ばれる体系を定義した。通奏低音とは、二つの手で演奏される音楽の最も完全なる基礎である。予め記述された楽譜を演奏する左手に対して、右手はその為に不協和音を把握し、同時にこのことは本当に響き合うハーモニーを崇高なる神と心情の神によって許された神聖化の為に与える。／それはまさに、既にショパンによって称賛された「音楽の論理」であり、この論理は、コントラプункトの原理ととりわけフーガの形式によって獲得されたものであった、更にはヘルツェルが油彩画の為に応用しようとしたものであった」⁴⁴と。

②更にヘルツェルはこのバッハのコントラプункトを糸口に、造形表現上の「色彩調和論」と「造形表現上の

対旋律（コントラプンクト）」のカテゴリーを確立していった。マウアーは、このことを以下のように説明している。「……彼のフォルム論と色彩調和論の探求の領域でなされた、音楽的概念形成のきわだった事例のいくつかについて触れたい。／音楽的コントラプンクトは、彼にとって、モデルとしてとりわけ重要である。というのは、コントラプンクトは——色彩法則と同様に——対極 Gegensätze から、即ち補色として、或いは同時に現れてくるコントラストから創られるからである。……ある色彩は基底色と相互に結びつき、他のある色彩は二次派生的色彩と結びつく。最初の色彩をヘルツェルは、原初的な三色響応 Urdreiklang と呼び、長調に近いものと特徴づけた。そしてまた他の所では、「コーラス的な」とも特徴づけている。というのも、彼は派生的色彩響応よりも、よりの確に混合色を活用しているからである」⁴⁵と。

③マウアーはここに、ヘルツェルが以上の省察を通して造形表現上のコンセプトを作り上げていったことを見、以下のように分析している。

「ヘルツェル自身が、音楽的油彩画という自らの理想をどのように語っていたか、耳を傾けよう。……その音楽的油彩画という理想の中では、『終わりに対する点』というコントラストが働き、更にまた相互移行や相互変化する諸々のトーンが形作られる。「我々は、作品総体の中であるトーン〔性格〕が持つ可能性を、豊かな評価の形で統一的に解明し、常に一定の和音を意味するある調から他の調へと規則的に転調させ、ほぼ交響乐的に作用させ、その際には様々な和音の色彩を崇高に、深く、ぼんやりと、明るく等々に表現の中で花開かせねばならない。我々は、不協和音を様々な形で、それ故にまた一定の色彩を付け加えることによって、……〔……〕まさにフーガのように、豊かな演奏者を相互につながっている、統一的な作品を創造できなければならない。」ヘルツェルはここで、「交響乐的に」、並びに「フーガのように」という概念を相結びついた概念として用いている……」⁴⁶と。

④以上の分析をふまえてマウアーはヘルツェルの造形発想教育学の端緒的論理を以下のように解き明かす。

「ゲーテは1807年にエッカーマンに対し、……次のように語った。『油彩画においては、長い間普遍的なベースがなかった。音楽に見られるような検証済みの、整然とした理論が見られない』と。」⁴⁷

明らかにヘルツェルは、ゲーテの呼びかけを心で受け止め、音楽の世界で通奏低音と比較しうるような、「検

証された理論」を創り上げ、またそれを教授するよう〔シュトゥットガルトに〕招聘されたと感じた。

彼がそこから、手段自身からインスピレーションという「心的スパーク」が生まれるということをいかに強く確信したか、ということについては、彼の次の主張が明らかにしてくれる。「火が必要とされる場合には、先ずスパークが生み出されねばならない。それ故に、油彩画においては、一定の手段の両極的な効果によって、スパークが点火されることをイメージすることができる。その際に、手段の中には、独自の生命を生み出す力が存在するのであり、更には適切な活用によって、その手段から生み出されるのである」と。更に続けて語る。「私は再三再四、芸術的手段に取り組んできた。そしてそこに私は、神聖な力を見、感じた。私は、対立し合うそれら神聖な力を外的な緊張として表現し、再びバランス Ausgleich, コントラプンクト, ハーモニーとして表現した」⁴⁸と。

(3) ワーグナーの研究とモザイク3：ヴァイマル時代のイッテンによるヘルツェル受容とその後の超克

従来、ヘルツェルの色彩理論・造形表現理論とイッテンの色彩理論・造形表現理論との内在的關係については、一般的期待に反して深く解明されてこなかった。しかも両者の関係をいかに動的に把握できるかという問いさえも設定できなかったのである。

クリストフ・ワーグナーは、近年の共同研究を通して、ヨハネス・イッテンにみる発想法教育学の発見を、上掲論文で次のように解明している。

「もし我々がこの出発点から、その後ヴァイマルにおける記録に結晶化されていくような、イッテンの色彩論の重要な側面を考察してみるならば、イッテンはヴァイマル時代にはヘルツェルの色彩理論の教育（学）的解明や、焼き直しだけに専念することはなく、むしろ……ヘルツェルの色彩理論からは遠ざかっていたことを確認しなければならない。／……／新しい原典資料は、ヘルツェルの色彩理論との格闘が、まさに50年以上に及ぶ緊張をはらんだ歴史的諸段階においてかなり対旋律的に記述されてきた。ヘルツェルの芸術理論がシュトゥットガルトに初めて包括的に受容された後、イッテンはバウハウスにおける当初の間、ヘルツェルの理論を根本的に、世界観的に、そして構造的に転換解釈した umdeuten……。そしてその後には、『色彩の理論』にその記述が見られるように、自らの色彩理論の新たな統合化が進行する中で、再びヘルツェルの省察への接近が見

られることとなる」⁴⁹と。

おわりに

1) これまで筆者の先行研究では、バウハウスにおけるイッテンの発想法教育学については既に一定の輪郭が素描された。しかし、シュトゥットガルトにおける改革的諸潮流の内部事情については未解明点も多く、筆者も含め未解決なままであった。ましてやヘルツェルの構成的・構築的表現観、発想法教育学の形成・展開の内在的経緯の詳細についてはその手掛かりさえ把握できなかった。

2) 様々な意味で、ヘルツェルの造形表現理論や造形表現論講義が、イッテンのそれらに種を播いていったことは、ドイツ語圏におけるヘルツェル研究の推進によって資料的裏づけをもって推定できるようになってきている。この点は近年の最大の成果となっている。

しかし、今日のバウハウス研究や、イッテン研究では、＜ヘルツェルの造形表現理論と彼のアカデミー講義—イッテンの造形理論と芸術大学講義—バウハウス以降の諸学校における発想法教育学＞の相互関係性の詳細な全貌解明は達成できていない。

3) 人類は、次世代形成のための教育プランと知恵を、教育の内外において幾度となく生み出してきた。例えば1985年パリのオペラ座の事例は、近年の教育外の動向として興味深い。オペラ座では、ブリジット・ルフェール監督の下、オペラ座改革が行われた。同改革によって、モダン・バレエのメンバーは定期的にクラシック・バレエの指導を受け、クラシック・バレエのメンバーは定期的にモダン・バレエの指導を受けなければならなくなった。同方針は、クラシック・バレエとモダン・バレエとの深い統合的理解・構想力を育てる事によってパリオペラ座団員の領域複合的な洞察力、演技力を育み、世界水準を維持しようとした監督の采配であり、知恵であったことが推定される⁵⁰。

4) 他方人類は、例えば盛期ルネッサンスの芸術界においても他の知恵を生み出してきた。同時期の「アカデミー」構想の原形をなした「ディセーニョ」の構想がそれにあたる。

ヴァザーリの著書『絵画・彫刻・建築家列伝』⁵¹（増補版、1568年）には、序論が付けられ、彼自らの素描学が語られている。その素描学は、彼が設立した16世紀の最初の美術アカデミー『アカデミア・デル・ディセーニョ（素描アカデミー）』の基本理念となり、彼の教えは、以

後の西洋美術アカデミーの歴史に受け継がれていった。

彫刻家・芸術史家ヴァザーリは16世紀、ルネッサンス芸術の開花の中であって、新しい時代の概念「素描（ディセーニョ）」を提出した（『絵画・彫刻・建築家列伝』（増補版1568年））が、それはレオナルドからミケランジェロへ、ミケランジェロからヴァザーリへと、時の三巨匠の造形芸術観が受け継がれ、影響を与え、跳躍を与えるなかで開花した素描（ディセーニョ）概念であった。

しかし美術館キュレーター南城守氏は、16世紀中葉フィレンツェに設立されたアカデミーにおいて探求された「ディセーニョ」概念の画期的な意味について次のように説明している。「中世的な価値観による徒弟制度のマニュアル化した美術訓練のありかたを痛烈に批判し、絵画を職人の手芸的世界観から独立させようとして、技術よりも知識〔知恵・筆者〕が必要だと主張し、真の教育の重要性を説いたのが、アルベルティであり、レオナルド・ダヴィンチだった……。／そして、そこでデッサンというものの役割が一変した」⁵²と。

ディセーニョという言葉には単に今日でいうところの『素描 デッサン』だけではなく、『創意』や、『判断力』『構想力』『造形力』などを含めた、「芸術を芸術たらしめる」基本原理を指している。ヴァザーリは同書で、「自然から触発されて沸き起るイメージを理想化し、具現化しようとする『精神の高揚』に……ディセーニョの存在を見る」。レオナルドたちが芸術創造の源泉を自然に置き、美の規準を学び遠近法や比例の原理を確立したのに対して、ヴァザーリは、その師ミケランジェロの仕事を通して、造形表現の高まりに豊かな想像力の意味を見た。ここには「ミケランジェロの創造の自由さと『内的イメージの表出』への追随」があった。「ディセーニョ（素描）とは、以上のようにして心のうちに生じた着想、また他の場合、頭の中で想像し、観念の中で作り上げた着想を、外に表出し明確化したものにほかならない」⁵³と。

5) 本論は、筆者のアカデミックな研究活動の一環であり、ドイツ語圏芸術アカデミー改革の原動力のルーツを解明したいとの課題関心から出発した。しかし同時に今日の教育課題への凝視を見据え、20世紀芸術アカデミー・芸術学校改革というモチーフから、現代教育課題の「省察の仕方（Denkweise）」を解明したいと考えた。芸術的活動や芸術的習得の諸領域には扱うべき事項や技術が膨大にあり、知識や理論や技術を活用しながらもそれを操作しきることはできない。20世紀芸術学校改革の中核的事項であり、本論の中心的研究課題であった事

項,「発想法教育(学)端緒の誕生」ルーツが教えてくれたものは、この点にあったように思われる。

注

- 1: Theo Otto: Idee-Form-Zweck-Zeit. Goeppinger Galerie. 1964.
- 2: 拙稿「バウハウス研究の視覚 理想像としてのバウハウスから現実像としてのバウハウスへ」, 拙著『ドイツにおける芸術教育学の成立過程の研究』風間書房, 2001年, 参照.
- 3: 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.
- 4: Adolf Hoelzel—Wegbreiter der Moderne. Galerie Schlichtenmaier, 2001 (Ausstellungskatalog), Alexander Klee: *Adolf Hoelzel und die Wiener Secession*. Prestel Verlag, 2006, und Karin von Mauer: *Der verkannte revolutionaer Adolf Hoerzel. Werk und Wirkung*. 2003.
- 5: Kunstmuseum Stuttgart (Hrg.): *Kaleidoskop. Hoelzel, in der Avangarde*. 2009.
- 6: Johannes Itten. und die Hoehere Fachschule fuer textile Flaechenkunst in Krefeld. 1992. 同書籍は、目下学会発表準備中.
- 7: Wolfgang Kermer: Der schoepferische Winkel – Willi Baumeisters paedagogische Taetigkeit. S.186.
- 8: Karin von Mauer: op. cit.. S.158-159.
- 9: Ibid. S.160-163.
- 10: 拙稿「シュトゥットガルト芸術アカデミーにおける改革的伝統と改革的精神の射程 —A・ヘルツェルの造形表現上の模索とヘルツェル学派にみる造形的思考研究を手掛かりに—」『神戸大学大学院人間発達環境学研究科研究紀要』第8巻2号, 25-39頁, 2015年, 並びに拙稿「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.
- 11: Karin von Mauer: op. cit. S.16.
- 12: Ibid. S.17.
- 13: Ibid. S.21.
- 14, 15: Ibid. S.23-24.
- 16: Ibid. S.26.
- 17: Kunstmuseum Stuttgart (Hrg.): *Kaleidoskop. Hoelzel, in der Avangarde*. 2009.

- 18: S.93-94.
 - 19: 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」, 参照.
 - 20: 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」, 参照.
 - 21: Ibid. S.160-163.
 - 22: Ibid. S.82.
 - 23: Ibid. S.90.
 - 24, 25: Ibid. S.92.
 - 26: Ibid. S.93.
 - 27, 28: Ibid. S.95.
 - 29: Ibid. S.147.
 - 30, 31: Ibid. S.151.
 - 32: Ibid. S.152-153.
 - 33: Ibid. S.154.
 - 34: Ibid. S.92.
 - 35: Ibid. S.88.
 - 36: Annika Plank: >Farben-Kinder des Licts<. *Zu Adolf Hoelzels Glasfenstern*. In: Kunstmuseum Stuttgart (Hrg.): op. cit., 2009. S.90-98.
 - 37: Karin von Maur: *Hoelzel und seine Konzeption einer >musikalischen Malerei<*. In: Ibid. S.80-89.
 - 38: Christoph Wagner: *Adolf Hoelzel, Johannes Itten und das Bauhaus. Bemerkungen zur Rezeption von Hoelzels Farbenlehre*. In: Ibid. S.110-115.
 - 39, 40: Annika Plank: op. cit. S.92-93.
 - 41: Ibid. S.93.
 - 42, 43: Ibid. S.91.
 - 44, 45: Karin von Maur: op. cit., 2009. S.83.
 - 46: Ibid. S.84.
 - 47, 48: Ibid. S.83.
 - 49: Christoph Wagner: op. cit., 2009. S.114.
 - 50: Cf.: <<http://www.newsdigest.fr/newsfr/colonne/who/1478-brigitte-lefevre.html>>
 - 51: ヴァザーリ『美術家列伝』1, 2, 3, 白水社, 2011年.
 - 52: 『デッサン学入門～創意の源泉を探る～』西日本法規出版, 2003年, p.83-84.
 - 53: 同上, p.51-52.
- (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, 研究代表者: 鈴木幹雄, 研究期間: 2016-2018), 第2年目研究の成果.)