Kobe University Repository : Kernel

PDF issue: 2025-07-20

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

鈴木, 幹雄

(Citation)
神戸大学大学院人間発達環境学研究科研究紀要,8(2):25-39

(Issue Date)
2015-03

(Resource Type)
departmental bulletin paper

(Version)
Version of Record

(JaLCDOI)
https://doi.org/10.24546/81008822

(URL)
https://hdl.handle.net/20.500.14094/81008822

神戸大学大学院人間発達環境学研究科 研究紀要 第8巻 第2号 2015
Bulletin of Graduate School of Human Development and Environment, Kobe University, Vol.8 No.2 2015

研究論文

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－

Adolf Hoelzel School and the Reformational Stream of Academy in Stuttgart

鈴木　幹雄 *
Mikio SUZUKI

要約：本論では、シュトゥットガルト芸術アカデミー教授ヘルツェルを中心に、改革的精神に支えられた芸術潮流と同伝統の端緒がどのように育まれていったのか、この点を考察したい。

シュトゥットガルト芸術アカデミーでは、19世紀から20世紀初頭にかけて、ドイツ人油彩画教授アドルフ・ヘルツェルによって、造形表現上の抽象コンポジッションが模索された。同門下では、バウハウス「予備コース」の基本路線を基礎づけたヨハネス・イッテン、芸術家オスカー・シュレンマー、更にはナチズム崩壊後のシュトゥットガルト・アカデミーで若い世代に新しい時代の造形表現を指導したヴィリィ・バウマイスターが育てられた。

アドルフ・ヘルツェルは、同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、同時に20世紀初頭芸術アカデミーの改革に貢献した教授でもあった。しかし彼の造形表現観、並びに造形表現研究は、必ずしもはっきりとした輪郭に結晶化されていなかった為、この点は長い間理解されてこなかった。

1　はじめに

1）20世紀初頭に興った改革派芸術学校と同校教師達の芸術教育学は、第二次世界大戦後のヨーロッパでは、モダニズムの精神に支えられた表現教育観が例えば「コンポジッション」理論として把握され、またドイツでは「発想法を育む表現教育」観として受け継がれてきた。更に1960年代には、青少年の探求的プロセスを根付かせる芸術教育学構想として理論化された。わが国の戦後教育を豊かに切り開いてきた図工・美術の教師達も、同様の遺産を自らの基底として受容し、独自に発展させてきた。

実は、上記芸術観は、ヒットラーの政治的支配という受難に耐えて「内的亡命」に逃れた人々によって、またある場合にはナチズムから米国等に逃れた多くの亡命芸術家・知識人達によって、生死をかけて移植・保護されたものだった。

ナチズム崩壊後のヨーロッパの廃墟の中で、同遺産は多くの芸術家・知識人達によって蘇生・再興される。内的・外的亡命に耐えた人々によって、芸術教育学の現代的地平として切り開かれたものが、今日の表現教育の「屋台骨」を支えていると言えよう。

2）ところで２０世紀の芸術教育者達が、同教育界の改革を通して遺したものは、関連諸領域にわたる改革的精神と遺産であった。同改革は初等教育界の教育改革運動や芸術大学の改革運動に支えられ、次のような諸点をもたらした。①芸術教育に関する改革的実践と改革的精神、②芸術教育に関する自己探求的な造形表現理解と自己探求的な芸術教育学、③芸術教育の社会的・教育学的将来展望。

ドイツ語圏を事例に挙げれば、初等学校教師達が展開した20世紀初頭芸術教育運動によって芸術教育の改革的精神がもたらされると同時に、1920年代にはバウハウス、フランクフルト芸術学校、ベルリン・ライマンシューレ等に代表される改革芸術学校の実践や教育・研究によって、斬新な造形表現理解と造形表現の教育や精神がもたらされた。そしてそれらの積み重ねから、戦後芸術教育領域における改革的将来展望と学問観の素地が創り上げられた。

例えばシュトゥットガルト芸術アカデミーの教授、W・バウマイスター（Willi Baumeister,1889-1955）は、内的亡命に耐え、戦後芸術アカデミー教授となった人物の一人であった。彼は、1928年にフランクフルト芸術学校教授に招聘された（1928-1933）後、1933年ナチスにより教職を追われた。ナチズム崩壊後の1946年、再度シュトゥットガルト芸術アカデミーの教授として招聘されて以後、彼はワイマール共和国時代同様、ナチズム崩壊後の時代に、ドイツの若者にフランス芸術の精神を手ほどきし、モダンアートの構築的アプローチと情熱を伝えた（1946-1955）。

*　神戸大学大学院人間発達環境学研究科教授

（2014年９月30日　受付
2014年11月27日　受理）

また1949年には、論稿「模倣から創造へ」を書き、自らの教授原理について次のように語った。「…私の彩画クラスには、基本的な手段 elementales Mittel という単元がある。それらはともに、そのつどそのつどの制作材料、材料フォルム、器具に基づいた造形表現へ至る道を開いてくれる。…学生は非常に幅広い基礎をベースとして最初の養成を受ける。そのことによって、学生は、…この予備研究の間に自らの独自の傾向を検証することができる」[1)]、と。

このような見解に立って、彼は芸術アカデミーの改革提案「ヴィリィ・バウマイスター教授クラスの教授システム」(1949.4) を書き上げた[2)]。

同提案の教授原理を見る時、それは、人の造形表現理解と造形表現教育が感動、探求といった成長世代の内面世界、社会的・人間的価値の世界を通過する中で豊かにされ育まれるもの、という人間形成の思想を基底としていたことがわかる。

更にまた1950年のダルムシュタット対話では、次のように自らの造形芸術観のエートスを語った。寛容、自由な創造、現代のユマニテ、現代科学、現代の芸術 (モダン・アート)、様々な社会的価値、感受性、民主主義、モダン・アーティスト、現代の精神的にすばらしいもの[3)]。

3) ヴィリィ・バウマイスターに関しては、資料的裏付けの乏しいインターネット情報を除けば、わが国では全く研究されてこなかった。近年筆者が亡命者研究の視点も入れて着手した、端緒的研究が唯一の例外であるが、筆者のこの先行研究も含め、ヘルツェル学派の造形表現上の改革的精神展開史のコンテキストに即して解釈、分析ができなかった点に限界点があった。

更に同様の事情は、バウハウスの基礎教育に関わったJ・イッテン研究にもあてはまる。従来からみられたイッテン研究では、一次資料、イッテンに関する学説史研究、亡命者研究の視点が視野に入れられておらず、加えてバウハウス研究に関する学説史研究が全く除外されてきた。また、同事情の下での唯一の例外に筆者の先行研究があるが、その場合にも、J・イッテンをバウハウスとの接点で解明することが課題とされるにとどまる。しかしシュトゥットガルトが輩出した二人の芸術家・芸術理論学者の出発点は、アドルフ・ヘルツェル (1853-1934)、並びにヘルツェル学派の存在を抜きにしては考えることができず、ヘルツェル学派の歴史的展開に即して解明することが残された課題となっていた。

これまでわが国では、ヘルツェル並びにヘルツェル学派の造形表現上の活動や精神に関して、全く研究されてこなかった為、当該事象や当該学派所属芸術家・芸術教師達の個別諸相についてはほとんど知られてきておらず、研究が未着手に近かった。その理由には、当該関係者の資料解読の困難性に加え、これまで当該モティーフについての研究の蓄積が希薄だったことがある。

加えてヘルツェルに関しては、わが国では学術的に全く研究されてこなかった。諸外国における1970年代の研究には、ニーナ・グンペルト・パリス氏の研究[4)]があるが、同書は資料の不十分さと資料分析の粗さが見られ、加えてヘルツェルに関するドイツ語圏の一次資料並びに学説史研究が全く視野に入れられていなかった。それ故、今回本論では扱われないこととした。

4) 以上のような先行研究の状況の中で、本論の対象とする研究においては、現時点でのより良質なドイツ語圏研究成果を踏まえて、ヘルツェル学派に属する主要芸術家・教師達の造形表現上の個別改革的精神展開史に即した造形表現上の個別改革的精神と活動を解明することが必要と思われる。

その際の主要キーポイントの把握の為には、ヘルツェルの改革的精神の輪郭を描くことが必要であるが、その手掛かりはドイツにおける2000年代初頭の研究によって初めて用意された。同研究は、2003年に公刊されたカーリン・フォン・マウアーの研究『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』[5)]である。そこで以下では、一方では同研究書を主要依拠資料として位置づけると同時に、他方では筆者のこれ迄のイッテン研究、ヴィリィ・バウマイスター研究の成果[6)]と、その後のヘルツェル研究の成果とを統合することにより、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その精神、という本論テーマの解明に挑戦したい。以下では、まず第2節においてA・ヘルツェル (Adolf Hoelzel,1853-1934) を事例としてシュトゥットガルト芸術アカデミーにおける改革的教室の誕生についてふれ、更に第3節ではJ・イッテン、バウマイスターを事例に同アカデミーに見られる改革的精神地下水脈の系譜を概観する。そしてその後、第4節ではシュトゥットガルト芸術アカデミー、ベルリン造形芸術大学、並びにシカゴの改革的芸術大学ニュー・バウハウスを同時代的事象として取り上げ、内的・外的亡命芸術大学長、芸術大学教授 (バウマイスター、モホリ・ナギ、カール・ホーファー) が戦後芸術大学に何を遺し、何を託したかを解明し、この考察地平にヘルツェル学派バウマイスターの改革的精神の意味と改革的コンセプトの射程を浮かび上がらせたい[7)]。

2　シュトゥットガルト・アカデミーにみる改革的教室　その静かな誕生

本節ではまず、芸術アカデミー教授ヘルツェルの端緒的な視点を起点に、シュトゥットガルトにおいて改革的精神に支えられた芸術潮流と伝統の出発点がいかに生まれたのか、この点を考察したい。

フランス、スイスと国境を接する西南ドイツのバーデン＝ヴュルテンベルク州の州都、シュトゥットガルトの芸術アカデミーでは、19世紀末、ドイツに生まれた後オーストリアに育ち、ミュンヘン芸術アカデミーに学んだ国際人画家、ヘルツェル教授によって、20世紀を切り開く造形表現論理の端緒が探求された。同時に同教室では、造形芸術上のドイツ的偏狭性を乗り越え、ドイツ語圏固有の開かれたヨーロッパ的精神を育もうとする芸術家達が育てられた。

この点は、戦後ドイツ全土、並びに戦中・戦後北米大陸に展開する芸術アカデミー改革の運動と精神がどのような糸口から発生するのか、未知なる「水源」を理解させてくれる。しかし同点については、ヘルツェル教授の著作資料の解読が非常に困難であることもありわが国では全く研究されてこなかった。

(1) ヘルツェルの修業時代

1) 略歴：ヘルツェルは、出版業者の息子として1853年ドイツに生まれた。ゴッホと同世代であった。13歳になった1868年、彼は、両親によってチューリンゲン邦ゴータに送られ、そこで出版

社、フリートリッヒ・アンドレアス・ペールテスにおいて植字学を修めた。また並行して、彩画とデッサンの授業を受けた。週に二度アトリエで制作をすることとなり、また同地では、並行してバイオリン演奏を学び、更には音楽に取り組むことができた。更にその四年後には、ウィーンのアカデミーに登録し、造形表現を学んだ[8]。

1874年の夏学期、彼は父親から、ウィーンの歴史画家の下で、芸術研究をする許可を得、更にその二年後、23歳になった時には、ミュンヘン・アカデミーで研究を続けることとなった。ミュンヘンでは、先ず最初にフェルディナント・バルトの下で研究し、1879年には、ヴィルヘルム・フォン・ディーツの構成クラスに受け入れられた。ディーツはとりわけ、兵士像や田舎の庶民の光景の作品を通して知られていたが、同時にまた陽光の光 plain air や風景画といったジャンルでも評価を得ていた。彼は、ミュンヘン油彩画におけるリアリスティックな方向の芸術家養成に強く関わり、学生に慕われていた。教え子からはヴォルプスヴェーデ芸術家コロニーの共同設立者、フリッツ・マッケンゼンやドイツ表現主義の芸術家団体「青騎士」の共同設立者、フランツ・マルク達が育っている[9]。

2）芸術家修業・初期の制作：ウィーンに帰ってきて、出版業を手伝うようにとの、父親の度重なる警告にもかかわらず、ヘルツェルは1882年迄ミュンヘンのアカデミーにとどまり、その年末には、ある出版業者の20歳になる娘、エミー・フォン・カルロウと結婚した。彼らはとりわけ音楽への共通の愛情を共有することとなった。エミーは、シュトゥットガルト音楽院でピアノ演奏の養成を受けていた。そしてこのカップルは、ミュンヘンで生活を始めた[10]。

当初ヘルツェルは、造形表現上、師ディーツの影響下にあった。それは例えば、木版上に彩画された1886年の作品「読書する男」（図７）に見ることができる。初期のミュンヘン時代に制作されたこの時期の絵画作品から、リアリスティックなジャンルやモティーフへの好みと、当時「ローテンブルガー・ア（イ）ンテリュール Rothenburger Interieur」とも呼ばれていた、瞑想的なテーマへの好みが顕著となった（事例：作品「窓際で縫い物をする老婆」（1884、図６参照）[11]。

また作品「初聖体拝領をうける女の子」（1887、図９）は、白い薄手の服を着て、透明な肩掛けと白い手袋を付けてキャンバスに描かれ、その女性は、生き生きとした表情を有し、背後に立つ母親や兄の不完全な像が空気感を高めている[12]。

（２）フランス印象主義絵画との出会い・衝撃

１）敗北感：その後彼は、フランス印象主義絵画の輝きと力に魅力と衝撃を受け、またパリ旅行の際には、同絵画に敗北感を実感した。

ウィーンの芸術批評家、アルトゥール・レースラーは、1905年、友人ヘルツェルの同体験について次のように証言している。「印象派の油彩画が、彼［ヘルツェル］がまだ見たことのなかったような、呆然とする斬新なこと、感動的印象を彼に与えたその斬新さとは、マネやモネによる様々な油彩画であった。…それは飛び散る色彩によって、そしてそれから明るい光、ぎらつく太陽によって混ぜられているかのようであった。…これら油彩画家達の熱狂と刺激に対する彼が抱いた多くの場合芳ばしい印象というものは、一体何だったのだろうか！…それは、…魂と心を通して働きかけ、ヘルツェルを感動させた…」」[13]（『新しいダッハウ』）、と。

フランス印象主義絵画に対する造形表現上の自己敗北感と、その後に沸き起ってきた探求意欲こそ、ヘルツェルの造形的思考の出発点であった[14]。

２）パリ・モデルネの衝撃と隠遁：この頃、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、行き詰まりを感じたヘルツェルは、ミュンヘンから離れ、1887年の晩秋、近郊の都市、ダッハウに引っ越した。ダッハウは、フランスのバルビゾン派のイメージに助けられて有名となり、1860年頃には多くの芸術家が訪れる一種の芸術家逗留地になっていた。ヘルツェルは、同地で生活の資を得るために美術学校を開き、同時にまた油彩画の基礎とは何か、いかに造形表現理論を定式化するか、という問いについて省察を深めていく。同時に、後にミュンヘン分離派の議長となるルートヴィッヒ・ディル Ludwig Dill との同地での交友を通して、芸術新潮流の集団、ミュンヘン分離派の共同設立者となった[15]。

ダッハウにおけるヘルツェルの教えた学生達のうち、有名となった人物には、次のような人達がいる。

ヘルツェルがその設立年迄親交を深めていたイーダ・ケルコビウス、1899年の夏にヘルツェルの下で学んだエーミール・ハンゼン、シュトットマンとブルーノ・マイ、後にシュトゥットガルトの芸術史家ハンス・ヒルデブラントの妻となるリリィ・ヒルデブラント（旧姓リリィー・ウルマン）、同じように一緒にシュトゥットガルトへ行き、後にはヘルツェルの色環ダイヤグラムをイラスト書として創り上げたエミィ・ヴォルナーなどがいた。ハンス・ヒルデブラントは、ヘルツェルの為に活躍し、更にはヘルツェル・クライスの為に尽力した芸術家であった[16]。

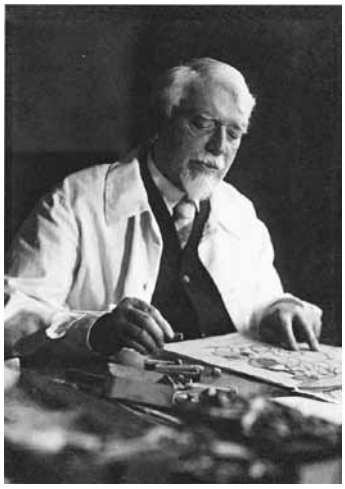

図１：ヘルツェル（1929年）

（３）アカデミズムにおけるヘルツェルの承認・新しい道

１）アカデミズムにおけるヘルツェルの承認：1880年代は、ヘルツェルにとって苦難の時代であった。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。だが1890年代に転機はやってきた。彼の油彩画は、1890/91年にミュンヘンのサロンで承認された。最初の成果は、1885年の作品「大工の夫人」（図10）で、翌年のミュンヘン展覧会では金縁の記念額を寄贈

された。また作品「大聖堂における三人の婦人」(1881、図８)は、1891年のベルリンにおける国際芸術祭に展示され、その後、ミュンヘンのピナコテークによって買い上げられた[17]。

彼の制作表現は、彼自身の制作の探求活動の中で深められると同時に、志を共有できる友人達との交友関係からも栄養素がもたらされた。その一人は後にオランダに移住するドイツ人印象主義画家フリッツ・フォン・ウーデ Fritz von Uhde であった。彼は非常に豊穣で、人間性溢れた表現世界を描いていた画家であったが、1888年から1894年にかけてダッハウに定住し、ヘルツェルの制作に生気を与えた[18]。

また、後にミュンヘン分離派の議長となるバーデン出身のルートヴィッヒ・ディルからも栄養素が与えられた。彼は、フリッツ・フォン・ウーデがダッハウを去る少し前ダッハウにやってきた友人であった。この５歳年上のディルとヘルツェルとの間には造形芸術上の共同作業が生まれた。ディルは、1894年ミュンヘン分離派の議長に選ばれ、両者はその設立メンバーを２年間務めた。

1890年代以降、ヘルツェルの油彩画には表現様式の変化が顕著となる。パレットは明るくなり、雰囲気は軽やかとなり、筆のストライプは軽やかに、ダイナミックとなっていった。

その事情を示してくれるのは、作品「手押し車を持つ女の子」(1890年頃、図11)、芸術家の待ち合い場所における午後の一齣を描いた作品「古い射撃場の庭」(1890/91年頃、図12)、ないしは作品「休憩中の若いカップル」(図13)等であった。

２)造形表現上の探求者：その後の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る時代となった。この事情は、一連の作品の概観を通してより一層明らかとなる。

人物の生命感や、ロマンティックでセンティメンタルなテーマ性をナチュラルに表現することが作品「川岸に立つ女の子」(ca. 1903/04、図16)や、「祭りの夕方(河畔を歩くカップル)」(1905、図17)で追求された。作品「ダッハウの春の景色」(1904、図15)、この作品には、後期印象派の表現世界を獲得しようとする模索の跡が見え、同時に印象主義絵画の生命であった「空気感」の表現を追求しようとする模索の跡が残されている。加えてこれら作品には、「パレットの明るさ」(マウアー)が目立っていた。

しかし翌年の作品「ダッハウの湿原Ⅰ」(1905、図18)、「ダッハウの湿原Ⅳ」(同上、図19)では、作品の凝集性、作品空間の構築性を追求しようとする模索の跡が目立ってくる。更に1910年前後の作品、「三人の裸婦像」(1909/10、図20)、「市場の光景」(1910/11、図23)、「埋葬の光景」(1907/08、図24)では、造形表現上の空間的構築性を追求し、同時に自分自身の同時代的表現形式を切り開こうとする研究の跡が顕著となっていく。

３)「造形的思考」研究の始まり：以上の制作プロセスは、同時にヘルツェルにみる、新しい表現様式としての「抽象」概念の追求の証しであった[19]。1905年から1910年頃にかけてなされる、このような抽象コンポジションの探求の道は、更に1910年代にも追求された[20]。その代表的な作品が、1905年の作品「赤のコンポジション」(図26)と1911/12年の作品「コンポジション」(ca.1911/12、図２)であるが、同時に彼が1900年以降「雑記帳」に記録した数々のエスキース(例えばその解りやすい事例「無題」(1925、図３))は、手の動きを使ってなされた探求であった。このエチュードとそのバリエーションの研究を通して、彼はオリジナルな表現形式を模索する。それは、「造形的思考」研究の始動を告げるものであった。

図２：ヘルツェル「コンポジッション」、1911/12年

図３：ヘルツェル、雑記帳の１頁、1898年

３　シュトゥットガルト芸術アカデミーにみる改革的精神の地下水脈

(１)Ｊ・イッテンにみる改革的精神と芸術学校における造形表現教育の基礎付け

１)イッテンにみる造形的思考：20世紀初頭、美術界と芸術学校の世界が1910年代から1920年代にかけて、アカデミックな「描写」の世界から「表現」の世界へと徐々に移っていった。この「地殻変動」の中で、造形表現の基本的考え方である造形的作曲法(コンポジッション)の視点と論理が発見された。この仕事の代表的な事例にカンディンスキー、クレー、イッテン達バウハウス系譜の芸術家＝教師達の仕事がある。

その中でも、バウハウスにおける導入教育、基礎造形コースの基礎づけを行ったヨハネス・イッテン(Johannes Itten,1888-1967)は、バウハウス就任以前の修業時代に、例えば色と色との、或いは色とフォルムとの響き合いの発見を手掛かりに、「空間の構築性」についての視点を発見できることを明らかにした[21]。

２)バウハウス就任以前における造形的思考の探求：イッテンは、著書『バウハウスにおける私の基礎造形コース』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ている。「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」[22] 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・発達へという視点、更には、造形芸術についての深い思想を自分自身の体験・探求的行為の中から掘り起こすという思想、この視点と思想の中に、「経験的知識 Kennen」の発見や「体験的教授」、「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、20世紀初頭の教育改革思潮の影響を見ることができる。

イッテンは、1904-08年にベルン教員養成ゼミナールで学んだ後、教職を経て、1913年以降、シュトゥットガルト芸術アカデミーで現代アートの表現の問題に取り組んでいたヘルツェル教授の下で、20世紀現代芸術の基本構文の原点を研究した。

彼は、ヘルツェル教授から学んだものについて次のように語っている。1913年から1916年にかけて、ヘルツェル教授の下、絵画の構図と並行して色彩学の基礎を学んだ。ヘルツェル教授はまた、すべての新しいものに対して感受性の鋭い教師であった。戦争の勃発にもかかわらず、彼ら［我々－筆者］は立体派や未来派に関する造形芸術の諸問題について思索し、幾何学的抽象形態や自然物を素材としたモンタージュによる造形的構成・構築の研究に没頭した、と[23]。

ヘルツェルに鼓舞された造形的表現研究を通して、イッテンは、造形芸術の発生・成立の手掛りを発見する。その時彼は同時に、かって教員養成ゼミナールで音楽教師ハンス・クレーから、ヨーハン・セバスチャン・バッハの音楽を学び、コントラスト、色彩の響き、フォルムの響き、明暗の和音、対旋律（コントラプンクト）等の理解を得ていた[24] ので、それらを統合することが可能であった。

3）造形表現上の基本構文の発見（構築されるものとしての表現と《生き生きとした「空間」》の構築）：1910年代イッテンは、制作の探求過程の中で生まれる空間のリズムと動きという課題に取り組んだ。彼は日記の中でその探求過程を、〈材料研究の視点が与えてくれ、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］の発見という視点〉と言い表わしている[25]。(1916年)

その際彼が、造形表現についての修業時代の考察を通して発見した視点とは、《造形表現の基本的カテゴリーとしての《[生き生きとした］空間の発生》》であった。

彼はまず、その探求を通して色彩とフォルムのコントラスト、リズム、釣合い等についての相関的関係性を発見した後、「色彩の響き合い」の現象という視点を発見する[26]。そしてその後、トーンの響き合い、メロディーの響き合い［対旋律］といった音楽理論上のカテゴリーを、制作・表現における「空間」と「空気」の発生という造形表現上の基本的カテゴリーに発展させた[27]。

最終的にイッテンは、「運動（動き）」というカテゴリーが、空間の発生の重要な契機になることを発見する[28]（1917年）。彼は、その内実を次のような視点に発展させる（「古典作家の分析」(1921)）。即ち、〈運動・動きによって活気づけられる色彩とフォルム、色彩によって活気づけられるフォルムという視点〉。

4）1920-30年代の教育実践とイッテンの芸術教育学的基礎づけ（イッテンの造形的作曲法理解と輝き）：1910年代初頭、ヘルツェルに造形表現研究の手ほどきを受け、自らの芸術教育観を模索していったイッテンは、約二十年後の1920-30年代の教授職時代・校長職時代に、自らの芸術教育学の一連の輪郭を創り上げた。

文献上彼の造形芸術観・芸術教育学の結晶点を見せてくれるのは、1930年にイッテン・シューレから出版されたイッテンの日記である[29]。そしてこの糸口は、後の書籍『色彩の理論』に受け継がれると同時に、同序文では次のような思想として表明される。

「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」[30] と。

以上のイッテン初期著作の分析から次の事が明らかになる。要するに、イッテンの造形的作曲法の思想とは、個々人の制作体験、空間の発生体験を積み上げることにより、造形的作曲法の体験的理解を築き上げ、自己探求的な教育を目標とした教育プロセスを作り上げる、というものであった。

図４：講義中のイッテン（チューリッヒ）1954年

5）ヘルツェル・シューラー、イッテンの〈造形的思考の探求〉：イッテンは、造形的作曲法の本質的な部分を、「客観的な法則」を知識として説明し伝達する点にではなく、あえて造形的制作に伴う曖昧性（主観性）の次元を承認した上で、〈「主観性」の体験的次元から各人が各自の造形的作曲法を（客観的な法則として）築き上げるプロセス〉に見ようとする[31]。

このような自己探求過程としてのプロセス性とその思想こそ、主要には1920年代から1930年代にかけて、ヘルツェル・シューラー、イッテンが基礎づけていく、造形表現研究の実体であり、造形芸術観・造形教育観の中核であった。

（２）ヴィリィ・バウマイスターに引き継がれたエチュード研究

1）略歴：バウマイスターは、1889年１月22日シュトゥットガルトに生まれ、1905/6年にはシュトゥットガルト王立ヴュルテンベルク・アカデミーに入学した芸術家であった。彼はヘルツェル教授に勧められた独仏芸術家交流に参加した為に他のアカデミー教授達に疎んじられた。しかしヘルツェル教授に庇護され、ヘルツェルのコンポジッション教室でセザンヌ並びにキュビスムに取り組んだ[32]。

フランス留学後の1927年、バウマイスターはフランクフルト市芸術学校より招聘を受け、翌年に教育活動を開始し、10月教授となった[33]。しかし、豊穣な仕事のこの時期も、1933年のナチスの台頭によって失意のどん底に突き落とされることとなった。1933年、3月31日、バウマイスターは、ナチスにより教職追放となり、今や主な収入源は、実用グラフィックだけとなった[34]。

戦後の1946年には、シュトゥットガルト芸術アカデミーの装飾油彩画の教授として招聘された。また1948年には、ドイツでの戦後の初個展、ヴェネチア・ビエンナーレのイタリア館における作品展覧会、並びにパリにおける展覧会「サロン・デ・レアリテ・ヌーヴェル」に初の敵国人芸術家として15点の作品展示を許された[35]。1949年にはミュンヘンで結成されたドイツの抽象芸術家団体「ゼン49」(カッセル・ドクメンタの有力組織団体)の結成に参加し、1954年にはシュトゥットガルトの芸術協会による「バウマイスター生誕六十五年回顧展」の折、バウマイスターの全作品に対してクリムト賞が授与された[36]。

図5 a：バウマイスター、1946年、於自宅

図5　バウマイスター、1950年前後、於パリ、ジャンヌ・ビュッヒャー・ギャラリー

2）造形的思考の自己探求的研究道場としての「エチュード」：バウマイスターの弟子、ゲールハルト・ウーリッヒ(1924-)は、1949年から1950年にかけバウマイスターの下で学び、1969年からミュンスターの教育委員会における芸術教育部門の責任者を務めた人物である。彼は1986年、シュトゥットガルト芸術アカデミー元校長、W・ケルマー宛の「書簡」で、バウマイスターから学んだ〈学習者にとって「エチュード」の持つ意味〉に触れ、その師の教えを次のように回想している。

「バウマイスターの教育は、私の職業生活の中で、私に感動を与えてくれた。…私を前進させてくれたという意味で。バウマイスターの教えは、私のオリジナルな造形的制作に影響を与えた。…そして何よりもギムナジウムにおける芸術教師としての私の教授活動に影響を与え、更にはまた、ヴェストファーレン全土に広がった、ある活動領域を通してミュンスターの教師団の専門代表者としての私の活動に。そして更には…教育委員会における(ギムナジウム芸術教師の為の)補習学校施設長としての活動に。」「教授目標は作品ではなく、学習者の能力の拡大である。…行為としてのエチュード(習作作業)…は、生徒達がどの程度学習成果を手に入れることができるかを、…作品よりもより一層解りやすく示してくれる」[37]、と。

3）エチュードを支えた自己探求的教育のコンセプト：他方バウマイスターは、1949年に講義用に作成された教授図版において一連の造形表現上の視点とカテゴリーを提示した[38]。

今ここで、それらをあげるならば、次のようになる(なお、DTとは「教授図版 didaktiscke Tafel」の略語)。

カテゴリーⅠ：
－光の色彩と音楽的なトーンの階調(DT 1)、
－「色彩の展開」(DT 2)、
－自由な線と動き(DT 4)
－ネガティヴなフォルムとポジティヴなフォルムとの相関性(DT 5)
カテゴリーⅡ：
－関係性として生まれるフォルム(DT 8)
－「接することによって成立するフォルムの結合」(DT 9)
－静的なコンポジッションと浮かんでいるコンポジッション(DT 11)
－上方に重心をおいたコンポジッション(DT 12)
－「自由なバランス」(DT 13)
カテゴリーⅢ：
－黒と白が接するゾーンに大きなコントラストが引き起こされる(DT 7)
－「絶対的平面」[に対する－筆者]「変調された平面」(DT 3)
－「アクセントによるコンポジッション」の誕生(DT 6)
－「二つのリズムが動きの感覚を生み出す」(DT 10)
－「濃淡によって創られる空間と立体の動的イメージ」(DT 14)
－「平面の表現の始まりは、一つの平面の『変調』である。」

「<基本的な[造形表現]手段>を研究することによって、全ての工芸芸術、即ち建築、舞台装置、日常グラフィック、テキスタイルのプランニングへ至る道を作り出すことができる。／…「我々は[作品を]彩画…[するのではなく－筆者]我々は研究するstudieren[赤字タイプライティング]。(DT15- 掲示板)。

更にそれら視点を簡潔に整理するならば、次のように構造化することができる。

探求プロセス〈カテゴリーⅠ　制作・表現端緒〉―〈カテゴリーⅡ　関係性を手掛かりとした展開〉―〈カテゴリーⅢ　変調と空間の構築性〉(制作・表現端緒から、関係性を手掛かりとした展開

アドルフ・ヘルツェル主要作品

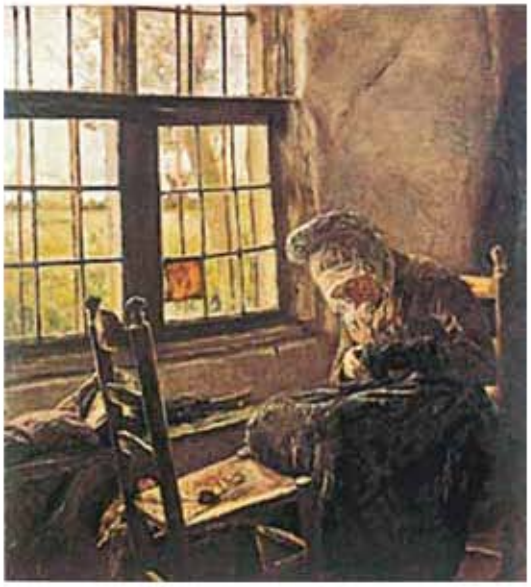

図６：「窓際で縫い物をする老婆」、1884年

図７：「読書する男」、1886年

図８：「大聖堂における３人の婦人」、1881年

図９：「初聖体拝領をうける女の子」、1887年

図10：「大工の夫人」、1885年

図11：「手押し車を持つ女の子」、1890年頃

図12：「古い射撃場の庭」、1890/91年頃

図13：「休憩中の若いカップル」、1895年頃

図14：「湿原の上に座るダッハウの娘」、1895年頃

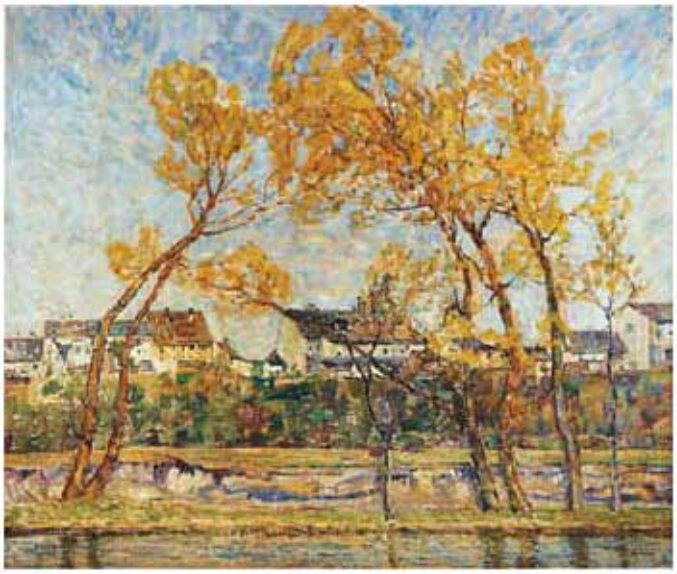

図15：「ダッハウの春の景色」、1904年

図16：「川岸に立つ女の子」、1903/04年頃

図17：「祭りの夕方（河畔を歩くカップル）」、1905年

図18：「ダッハウの湿原 I」、1905年

図19：「ダッハウの湿原 IV」、1905年

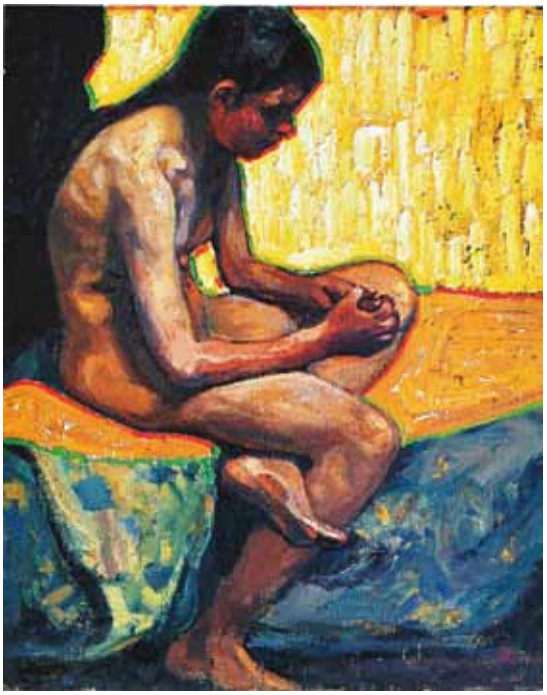

図21：「黄色い壁の前の女の子の裸婦像」、1908年

図20：「三人の裸婦像」、1908/09年

図22：「人物像のコンポジッション（出会い）」、1909/10年

図23：「市場の光景」、1910/11年

図24：「埋葬の光景」、1907/08年

図25：「風景」、1910年頃

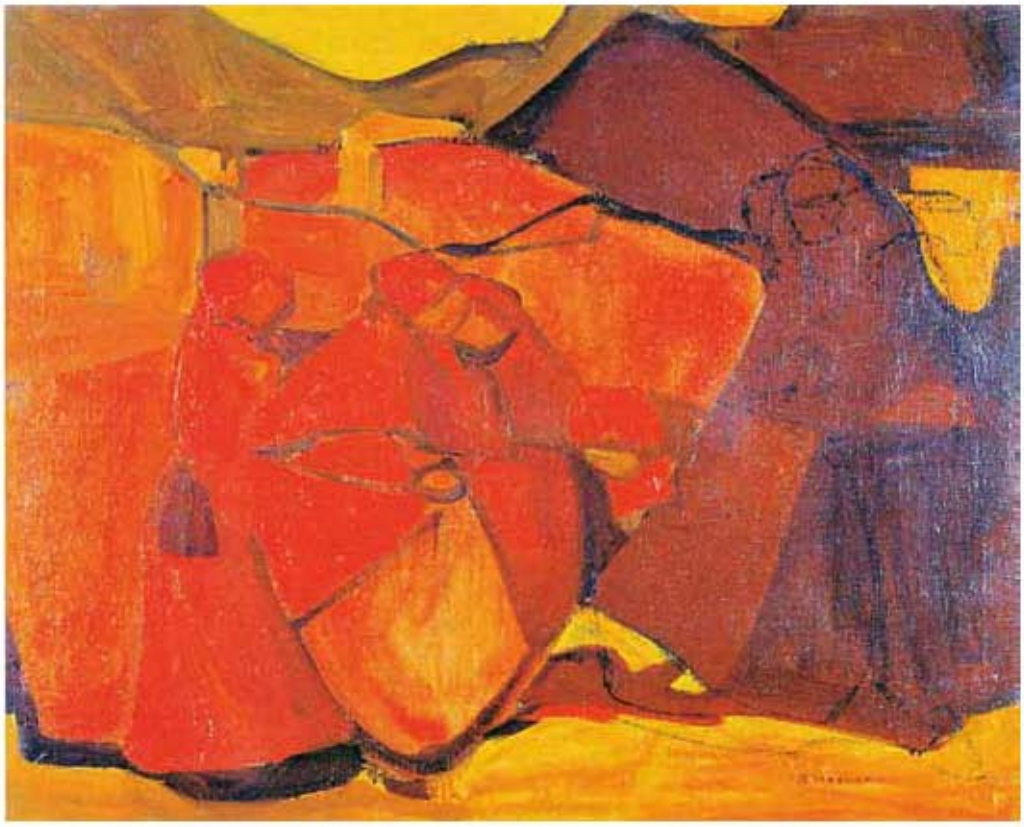

図26：「赤のコンポジッション」、1905年

局面を経て、変調と空間の構築性を創り上げていく、実験的・自己探求的なプロセス)。

ここに、J・イッテンが1930年前後に発見した造形表現観（1930年日記『イッテンの日記　造形芸術の対旋律についての論考』）を併置するならば、以下にみるように、バウマイスターの発想構造との親近性を見ることができる。

イッテンの芸術教育の基本的輪郭：〈Ⅰ　系譜１　端緒的演習と端緒的カテゴリーの体験的発見〉―〈Ⅱ　系譜２　実験的探求と探求的カテゴリーの体験的発見〉―〈Ⅲ　系譜３　自己探求過程としての造形的作曲法と同カテゴリーの体験的発見〉。

イッテンの造形的作曲法の思想とバウマイスターのそれとは必ずしも同一ではなかったが、両者の造形思考の基底には、体系から始めるのではなく、個々人の制作体験、空間の発生体験と探求活動を積み上げることにより、造形的作曲法の体験的理解を築き上げ、最後のステップでは自己探求的な教育を目標とした教育プロセスを作り上げる、という視点に関わる類似性がみられた。

自己探求過程としてのこのプロセス性とその思想こそ、主要には1920年代から1930年代にかけてイッテンが基礎づけていく、造形芸術観・造形教育観の中核であったが、バウマイスターの改革提案には類似の視点を見ることができる。

（３）ドイツ芸術界の国際的アンガージュマンに道を開いたバウマイスター

１）戦後におけるヘルツェル学派の代表的人物、バウマイスターは、20世紀初頭パリに油彩画の研究に赴いた。また1928年には、上述のようにフランクフルト市芸術学校の教師となった（1928-1933）後、1946年にシュトゥットガルト芸術アカデミーの教授として招聘された。彼はフランス・モダンアートの洗礼を受け、ドイツ芸術界の偏狭なゲルマン性を克服しようと模索した。彼は、自らドイツ人芸術家のインターナショナルな表現様式を発展させると同時に、ナチズム崩壊後、同アカデミーでドイツの若者にフランス・モダンアートの精神、その構築的アプローチと情熱を伝えた。そして1946-1955年には、国際芸術祭カッセル・ドクメンタの共同設立・開催に参加し、貢献した[39]。

既に1931年代には、パリのガリマール書店刊双書『新しい芸術』からモノグラフィー『ヴィリィ・バウマイスター』が出版され、バウマイスターは世の人々にその芸術的力量を示した。国際的評価を得た彼は、ナチズム時代には「道徳的孤独」の姿勢を貫き、長い間屈辱的な「内的亡命」生活を強いられたが、戦後そのことの故に、独仏知識人により好感をもって評価された。戦後フランス占領地区のフランス人文化行政官レイモン・シュミットライン（フランス軍将軍）は、早くから彼に「責任ある対話パートナー」、「国境をまたいだ仲介者」を見た[40]。偏狭性を乗り越え、ドイツ語圏固有の開かれたヨーロッパ精神を育もうとするバウマイスターの姿勢は、ヘルツェルによって種をまかれ、シュトゥットガルトで育まれた改革的精神の伝統とも言えるものであった。同伝統はJ・イッテン、O・シュレンマーにも受け継がれ、南西ドイツ圏のアカデミー改革思潮の重要潮流を形作っていく。

２）シュトゥットガルト芸術アカデミーの教授、アドルフ・ヘルツェルは、1916年には同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、驚く程の豊穣さでフランス印象主義絵画の技法と精神を吸収し、しかも20世紀初頭ドイツ語圏の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。しかし彼の造形表現観、並びに造形表現研究は、著作上必ずしも明確な輪郭に結晶化されていなかった為、この点は長い間理解されてこなかった。

同点を研究し、分析を行った、シュトゥットガルト芸術資料館の学芸課長カーリン・フォン・マウアーは、ヘルツェルの現代的意味を次のように指摘した。「アドルフ・ヘルツェル…は、その全活動領域において…まさにオリジナルな道を歩んだ革新者であった…。彼は、…「造形的作曲法の意味での絵画作品 das Bildwerk im musikalishchen Sinne」を創り出した」[41]と。

４　内的・外的亡命ドイツ人芸術大学長達は戦後芸術大学に何を託したか

１）ドイツ、アメリカにおける芸術アカデミー改革の起源と遺産：1930年代から1940年代にかけてナチズムが支配した時代、多くの知識人や、芸術家・芸術関係者達が国内外で外的亡命、あるいは内的亡命を余儀なくされた。しかし、負の歴史であった当該事象の裏側で、亡命芸術家達の苦悩と努力を通して、例えばアメリカ合衆国に文化的・芸術的・学問的財産がもたらされた。また、ドイツではナチズム崩壊後自国ドイツの戦後芸術大学改革を志す学長職と指導的教授職の人材が用意された。

２）第二次世界大戦後の混乱の中で新しい時代への再出発を始めた時、国内外の亡命に耐えた芸術家達の中から、ナチズム崩壊後の芸術大学の学長職・指導的教授職に就き、戦後改革に方向設定を行おうとする人々が育った。

学長職・指導的教授職に就いた人々の中には、戦後ドイツ芸術アカデミー改革・芸術大学改革の精神的支柱となるW・バウマイスター、ベルリン造形芸術大学第一代学長となるK・ホーファー、同第二代学長となる建築家K・オットー、カッセル芸術大学長となるJ・エルンスト等がいた（以上、ドイツ）。

他方また、1930年代末アメリカに移住し、シカゴのニュー・バウハウスの校長となるモホリ＝ナギ、アメリカ合衆国南部に設立されたブラック・マウンテン・カレッジの教授職に招聘されたJ・アルバース、1930年にナチスの台頭を嫌ってアメリカへ移住した、ニュー・ヨークのハンス・ホフマン芸術学校校長ハンス・ホフマン等改革派の芸術大学長・学校長がいた（以上、アメリカ）。

これまでわが国の文献では、これらの芸術家＝学長・校長達に関して、元バウハウス教師モホリ＝ナギ、J・アルバースを除いて、ほとんど名前さえ知られていなかった。

３）一方では、ヘルツェル学派に始まる芸術アカデミー改革の地下水脈を視野に入れることによって、また他方ではハンス・ホフマン等改革派の芸術大学長・学校長達の1920年代の修業時代と、ナチズム時代の内的外的亡命の下での苦悩や思想形成過程を調べることによって、彼らがナチズム時代の苦悩や沈黙・制作・思索を通して、戦中、ならびに1940-1950年代の戦後芸術大学改革構想や自らの芸術観をどのように形作っていったのか、を解明することが可能となる。

この点に関しては、一つの試みとして既に筆者達の共同研究で明らかにされたが、以下では本稿との接点で、バウマイスター、

ホーファー、モホリ＝ナギを取り上げ、三者の響応の場（ドメイン）に、シュトゥットガルトの教授バウマスターの改革的視点の社会的射程とその遺産の現代的意義を浮かび上がらせたい[42]。

（1）バウマイスターの改革的精神と芸術アカデミー改革の視点

1）W・バウマイスターの芸術アカデミー改革提案：上述のようにバウマイスターは、ナチズム崩壊後の1946年、シュトゥットガルト芸術アカデミーの教授として招聘された際、1949年には同アカデミーに改革提案を提出した。

彼は、芸術アカデミーを次のように批判した。「校長殿／…／私は本年の三月、既存の基礎クラス Grundklasse と予備クラス Vorklasse の補足を構想する請願書を指導部に送付しました。／…というのは、今行われているのは、『描画』と『彩画』でしかなく、設定されているものは専ら、応用芸術論の為のだめな基礎だからです。…コピー主義へ…導かれています。」[43]

その際バウマイスターは、自らの改革提案の中心点が、「造形表現上の基本的授業」の設置にあると考えた。1949年９月14日の請願書では、自らのプランを「幅広く構想された養成を可能にしてくれるような、造形芸術上の基本的授業」と特徴づけ、その必要性を力説している[44]。

同改革提案には、「造形表現の基本的授業 gestalterischer Elementarunterricht」というコンセプトが見られたが、そのルーツは、モダン・アートの構成原理を解き明かそうと試みたヘルツェル学派の学問的アプローチ、並びに1920年代に人的接点を持ったバウハウスのアプローチの影響にあった。これまで我々は、バウハウス直系系譜に属さないドイツ芸術アカデミーの古参教授によって、インターナショナルな近代的芸術観がナチス崩壊後、ドイツの若者にどのように伝えられていたのか、その実像が把握できていなかった。

2）バウマイスターの芸術的・芸術教育学的貢献とその社会的地平：ところで彼は、ナチズム崩壊後のドイツの荒廃の中にあって要するに何を構想していたのであろうか。歴史的文脈を視野に入れることによって、相互にコントラストをなす四つの命題が、手掛かりとして浮かび上がってくる。

＜命題Ａ＞「…問題であるのは、芸術アカデミーがヒットラーの趣味方向に反対の立場をとるかどうか、…芸術アカデミーがまじめに良いものへ向かう道を歩もうとするかどうか、ということであります」[45]。

＜命題Ｂ＞「シュトゥットガルト芸術アカデミー校長、…今行われているのは、『描画』と『彩画』でしかなく、設定されているものは…だめな基礎…です…」[46]。

＜命題Ｃ＞「基本的手段の研究は、…特殊化していないので、学生は非常に幅広い基礎をベースとして最初の養成を受ける。そのことによって、学生は、…この予備研究の間に自分自身の独自な傾向を検証することができる」[47]。

＜命題Ｄ＞「…教師は新しい補足的な公式で弟子達を満たすべきではなく、…教え子を感激させ begeistern ねばならない」[48]。

この〈命題Ａ―命題Ｂ―命題Ｃ―命題Ｄ〉という命題連鎖によって示されるコンテキストとは、どのようなものであったのであろうか。

その手掛かりは、独仏芸術交流史研究者の研究によって提出されてきた。ライプチッヒ大学の教授、M・シーダ―は、「ヴィリィ・バウマイスター ― 内的亡命から芸術的自己責任へ」で、バウマイスターが戦後ドイツに果たした芸術学的・芸術教育学的貢献について独仏双方から考察することによって、次の事を明らかにしている。バウマイスターはシュトゥットガルト・アカデミー教授として、造形芸術上の近代と関係をもたない若い世代を、彼らの知らないフランス芸術に導くことに格別な責任を感じていた。「彼が担当したクラスは、ドイツにおいて抽象で彩画する唯一の（数少ない一筆者）クラスであったので、常に多くの学生が彼の下で学ぶ事を望んだ。…彼らは単に、多くの点でセザンヌを拠り所とした、バウマイスターの造形基礎論から学んだばかりでなく、バウマイスターはまた、学生達にフランスの造形芸術の近代…を体系的に理解させた」[49]、と。

近年筆者の研究では次の事が明らかとされた。ナチズム崩壊後ヒットラー体制が残した文化的荒廃と衰退を克服することが、バウマイスターにとって自明な課題であった。彼は芸術アカデミー教授就任の三年後、同アカデミーの改革提案を提出すると同時に、現代的な造形表現理論と、現代芸術教育学の基本的精神を若い世代に伝えようとした。そして自らのフランス滞在とその修業時代の研究を手掛かりに、ナチ後のドイツ芸術界にインターナショナルな精神と造形表現観をもたらそうとした[50]、と。

（2）戦後ベルリン造形芸術大学にみる初代学長 K・ホーファーの改革意識について

次に戦後の芸術大学改革を率いたベルリン造形芸術大学の初代学長 K・ホーファー（Karl Hofer,1878-1955）を取り上げ、彼が、1945-50年代に、どのような芸術教育の理念、課題意識をもって大学改革に取り組んだのか、この点を明らかにしたい[51]。

1）戦後のドイツとベルリン造形芸術大学の戦後改革：ホーファーの大学改革に対する課題意識は、ドイツの時代状況と社会的要請にどう応えようとしていったのだろうか。

1945年ドイツの知識層は、焼き尽くされた瓦礫と食糧危機、そしてニュルンベルクの国際軍事裁判で次々と暴露されたナチスの非人道的犯罪に衝撃を受けた。しかし1947年３月に、トルーマン・ドクトリンが打ち出され、終戦直後からあった東西対立が決定的なものになった。所謂「冷戦」の開始である。戦後ドイツの政治的文化的活動は、「非ナチ化」も不十分なまま、スターリン主義や反共自由主義という新しいイデオロギーに揺り動かされるようになった（三島憲一氏）。

このような時代背景のもと、学校制度と高等教育機関は啓蒙の場として非常に重要であると考えられた。しかし、将来指導的立場につくことになる若者たちの育成の場であった大学の多くは、依然として現実社会には関わらず、ナチズム時代の責任を回避する姿勢を保つ傾向が強かった 。

ベルリン造形芸術大学が1945年８月に、当時67歳の画家カール・ホーファーのもと再建された時、ホーファーの戦後同大学改革は、ドイツの戦後再建のために芸術大学を機能させなければならない、という理念に貫かれていた。彼はナチズムを排除し、古いアカデミーの体制を改革することを宣言した。

2）ベルリン造形芸術大学再建への奮闘（1945－1948）：ホー

ファーは、大学の役割は単なる芸術家や天才を育てるのではなく、幅広い経験的知識を基盤とする偏見のない洞察力をもった若者を育成することと考えた。学生たちが自身の経験的知識に基づいて「芸術そのものと格闘」することを通して、「既成の安っぽい判断」ではなく、「今の世界を健全」にし得る人間性や精神的なものを獲得させようとした。

ベルリン造形芸術大学が、カリキュラム改革に取り組んだ時、1945年の再建当初から同大学のカリキュラムは、全ての学科に共通の科目、あるいは建築を除く三学科に共通の科目が設けられ、学科間の交流が可能になるように配慮された。そして バウハウスに見られたような実践的教育を一部では受け入れたが、ホーファーは自由芸術の分野にそれを持ち込むことは拒否した。彼にとって自由芸術は産業や商業の面で直接的に作用するものではないが、様々な領域において精神的に貢献するものであり、その探求と発展はドイツの精神的財産として不可欠なものであった。

3）学ぶことへと向かわせる：「自然」（様々な事物や対象物）の造形表現研究を重視するホーファーの芸術教育の方法は、「あらゆる進歩的なものを抑圧する時代遅れ」と批判された。1949年終り頃からホーファーは批判者に対して、自分の教育の理念とその意義を説明する必要に迫られた時、次のように語った。

芸術大学の価値は、「生き生きとした伝統に基づいて、学生たちに芸術の法則についての能力と知識を得るための必需品を持たせてやることでなければならないのです。それは今日の流行や時代に制約された主義から独立したものです」。

ホーファーは古いものを捨て、全く新しいものを生み出すのではなく、あらゆる芸術の基盤となるような伝統を学び、その上で新しい道を模索する必要性を訴えた。「先の世代が用意した絵画技術上の発明を役立てながら、しかし固有の道を行くのです」と。

4）次世代に芸術の改革的精神を引き継ぐこと（1952－1955）：また1952年頃から芸術批評家 W・グローマンがホーファーの「時代遅れな」芸術教育について批判的な姿勢を強め、抽象芸術をめぐって、大学の在り方を問う対立が顕著なものになった時、ホーファーは大学の教育方法についての批判に対して、自身の教育理念を繰り返し説明した。彼は、1953年５月にグローマン宛書簡の中で書いている。大学の目的は、天才的な芸術家や、産業や商業に直接的に働きかける芸術家を育てることではなく、芸術の改革的な精神を学生に伝え、学生たちを通してベルリン全体へと発信していくことである、と。

（３）亡命バウハウス教師 L・モホリ ＝ ナギの芸術教育学

1）1930-40年代にかけて、ナチスの迫害によってドイツの改革芸術学校バウハウスの教師たちがアメリカへ亡命した。同国で活躍する亡命バウハウス教師たちは、バウハウスの遺産を受けつぎ、アメリカの芸術界と並んで同国の芸術学校の世界に改革の原動力を与えた。彼らのこの貢献を通して、戦後アメリカの芸術学校は、師匠の技を忠実に継承する、伝統的な作家養成機関としてのアカデミズムの学校から、社会の文化的担い手を創造する開かれた学校へと転換することが可能となった。

モホリ＝ナギ（László Moholy-Nagy,1895-1946）は、ニュー・バウハウスの学生たちに、自分自身の表現を切り開くこと、またその自己探求的な制作プロセスを通して、さまざまなテクニークや造形表現の諸原理をみずから学び取ることを教えた。彼は、これらの諸経験こそ、学生たちにみずからの表現を自由に展開させる力を与え、彼らの社会的可能性を開くことができるものと考えた[52)]。

2）モホリ＝ナギの歴史的苦悩と学問的模索：生涯を終えるまで教育活動に情熱を注いだ芸術教育者モホリ＝ナギ、彼は、絵画、写真、デザイン等さまざまな分野にわたりパイオニアとして活躍した現代芸術家であると同時に、二つの大戦のはざまで時局に翻弄され苦悩した亡命者でもあった。

戦中戦後の政治的・社会的現実の下、多くの知識人が体制へ順応し、あるいは自身の内面世界の問題に閉じこもる中で、モホリ＝ナギは、芸術が有する精神的機能と社会的機能とが対峙する関係の中でしか真の芸術は生まれてこないと考えた。

彼は、その苦悩と、未来への展望を、芸術学校改革に向けたエネルギーへと転換していった。モホリ＝ナギにとってニュー・バウハウスの教育活動は、単に芸術界の枠組の事象であるばかりでなく、伝統的な芸術アカデミーの再生・再構築を試みるものでもあった。

3）ニュー・バウハウスにおいてモホリ＝ナギが目指したのは、個々人の制作体験と探究的制作過程を積み上げることにより、コンポジッションの体験的理解を築き上げ、自己探求的な教育プロセスを作り上げることであった。そして、その理念を具現化するものとして、学生たちを制作上の自己探求的プロセスへ柔軟に導きいれる造形発想法の教育「基礎課程」を同校のカリキュラムに制度化した。

モホリ＝ナギは、一連の考察を通して、制作・表現のプロセスの中に、学生たちの主体的で創造的な学びのプロセス、人間的成長のプロセスを構造として導きいれることができるという新しい時代の芸術教育理論を提示した。亡命者によってヨーロッパから持ち込まれ、育まれたこの理論と同理論に裏打ちされたフレキシブルな実践的指導と同プロセスこそが、それまでの伝統的な芸術学校が把握できなかった事柄であり、シカゴの芸術学校改革を可能にする原動力であった。

4）1946年11月24日息を引き取ったモホリ＝ナギの下には、自らの教育経験を総括した大著『ヴィジョン・イン・モーション』の原稿が残されていた。同書には、一人の芸術教育者が守り続けた信念と、教育に託した真摯な思いが残されている。「われわれの課題…それは、一人ひとりの潜在的な能力を、調和のとれた社会の中で守り育て、洗練してゆくこと」、と。

おわりに

筆者は先に共同研究「亡命芸術大学長・学校長達の戦後改革」に取り組み始めた時、ナチズム崩壊後当該の人々はナチス協力者達を政治的に、社会批判的に強く弾劾しているだろうと想像した。しかし、事情はいくらか異なっていた。彼らは確かにナチス協力者達を許すことはなかった。だが資料を通して、亡命芸術大学長・学校長達の念頭にあったのは、戦後の再建が次世代の若者の潜在的諸能力を開かれた形で育むことにあったことが明らかとなった。彼らは、芸術学校・芸術大学の使命が次世代を開かれた国際的精神やヨーロッパ精神へと育むことにあることを深く省察し、その

ような視点に立って将来展望を描いていたのである（社会的「将来構想」の教育的・教育学的次元）。

ナチズム時代の亡命者達によってもたらされ、育まれたものは、スマートな、ないしはラジカルなアジェンダではなく、経験知、論理、もの事を見る視点、世界観、人間観、社会観等々、それら総体に支えられた、現代の芸術理解、芸術大学改革理解であった。それは、ヨーロッパ大陸において一度見失われかけたヨーロッパの教育学的・思想的遺産が長い苦難の年月を経て再獲得された、知的・文化的財産でもあった。

確かにこれら改革的精神と改革的伝統は半世紀以上前の遺産であったとはいえ、今日、我々が次世代の社会を構想し、構築していく際に、絶えず必要不可欠なものとして問われてくる教育観であり、教育学の原点（「哲学」）でもあり続けている。ここに、バウハウス系譜と絡み付きながらも、微妙に独自性を保ってきたシュトゥットガルト芸術アカデミー系譜の改革的伝統と精神の今日的意味、並びに射程を見ることができる。

註

1）Wolfgang Kermer: *Der schoepferische Winkel-Willi Baumeisters Paedagogische Taetigkeit*. 1992. S.171-172.

2）Ibid., S.171.

3）Ibid., S.195-196.

4） 米国における当該テーマに関するまとまった先行研究として、Nina Gumpert Parris, *Adolf Hoelzel's Structural and Color Theory and its Relationship to the Basic Course at the Bauhaus*, 1979（ Philadelphia, Pa., Univ., Diss.）があるが、同書は資料の不十分さと資料分析の粗さがあり、除外せざるを得なかった。

5）Karin von Mauer: *Der verkannte revolutionaer Adolf Hoerzel. Werk und Wirkung*. 2003.

6）イッテン研究に関しては、拙稿「J・イッテンと戦後ドイツ芸術大学改革へのその貢献について」（鈴木幹雄・長谷川哲哉編著『バウハウスと戦後ドイツ芸術大学改革』風間書房、2009年、（第Ⅰ部補論））、参照。またヴィリィ・バウマイスター研究に関しては、拙稿「モダニズム芸術家W・バウマイスターにみる芸術アカデミー改革コンセプトについて」、並びに「シュトゥットガルト・アカデミー教授W・バウマイスターは内的亡命に耐える中でモダン・アーティストとして何を構想したか」（鈴木幹雄編著『亡命ドイツ芸術大学長達の戦後芸術アカデミー改革』風間書房、2014年、（第２、３章））、参照。

7）なお、本論第４節において、モホリ・ナギ、カール・ホーファーに関しては、次の文献が手掛かりとされた。安部順子著『ベルリン造形芸術大学における戦後改革と学長K・ホーファーの芸術アカデミー改革思想―ベルリンにおける芸術大学改革を事例として―』神戸大学人間発達環境学研究科博士論文、2012年。普照潤子著『アメリカにおける亡命バウハウス芸術家・教師たちの芸術教育学上の貢献とその遺産について』神戸大学総合人間科学研究科博士論文、2009年。

8）Karin von Mauer: op. cit. S.16.

9）Ibid. S.16-17.

10） Ibid. S.17.

11）Ibid. S.17-18.

12）Ibid. S.18,21.

13）Ibid. S.21.

14）Ibid. S.22.

15）Ibid. S.23-24.

16）ibid. S.24.

17）ibid. S.26.

18）bid. S.30.

19）Ibid. S.38-39.

20）Ibid. S.102.

21）鈴木幹雄・長谷川哲哉編著『バウハウスと戦後ドイツ芸術大学改革』風間書房、2009年、拙稿「J・イッテンと戦後ドイツ芸術大学改革へのその貢献について」（第Ⅰ部補論）、参照。

22）ヨハネス・イッテン著『造形芸術の基礎』17頁。

23）ヨハネス・イッテン『造形芸術の基礎』9頁。

24）Stefan Frey: Ittens Studienjahre in Bern und Genf. In: Johannes Itten: Kuenstler und Lehrer. 1984. S.45.

25）拙著『ドイツにおける芸術教育学過程の研究』風間書房、2001年、第７章、204頁参照。

26）Vgl.: Johannes Itten. Tagebuch I. In: Johannes Itten: Tagebuecher Suttgart 1913-1916 und Wien 1916-1919. Abbildungen und Transkription. 1990.

27）この点に我々は、イッテン、カンデンスキーの貢献を見ることができる。拙著、第６章、参照。

28）Johannes Itten. Tagebuch IV. S.6.

29）Biographie（von Johannes Itten）. In: *Johannes Itten. Wege zu Kunst*. 2002/03. S. 56.

30）J・イッテン『色彩の理論』美術出版社、序文。

31）『色彩の理論』中核的命題は、論述としてではなく、「主観的なもの」から「客観的なもの」へという、同書の章構成として提示されている。

32）Vgl.: Heinz Spielmann, Karrin Rhein（Hrsg.）: *Willi Baumeister- Figuren und Zeichen*. 2005. S.56-59.

33）Cf.: Roland Recht, Le combat pour l'art de Willi Baumeister, en *Willi Baumeister et la France*. Musée d'Art modern de Saint-Étienne, 1999. p.191.

34）バウマイスターのこの時期の魅力的で気丈な活動については、次の資料参照。Sylvie Ramond, <Aucune trace de l'ésprit germanique>. Baumeister entre la France et l'Allemagne, en *Willi Baumeister et la France*. Musée d'Art modern de Saint-Étienne, 1999. p.167-180.

35）Heinz Spielmann: S.59.

36）Heinz Spielmann: S.59.

37）Ibid., S.183. なお、この点については、次の論文、参照。鈴木幹雄「W・バウマイスターにみるモダン・アーティストの情熱と戦後アカデミー改革――フランス・モダンアートの洗礼を受けた一芸術家は内的亡命に耐える中で何を構想したか――」、美術科教育学会『美術教育学』、査読有、第34号、2013年、pp.197-212。

38）Wolfgang Kermer: op. cit. S.136-141.
39）Roland Recht, op. cit., p.183.
40）Martin Schieder: Willi Baumeister - von der innere Imigration zur küntlerischen Selbstverantwortung. In: Heinz Spielmann, Karrin Rhein（Hrsg.）: *Willi Baumeister- Figuren und Zeichen*. 2005.
41）Karin von Mauer: op. cit. S.7-8.
42）拙編著『亡命ドイツ人芸術大学長達の戦後芸術アカデミー改革』、2014年、参照。
43）Wolfgang Kermer: op. cit. S.127.
44）Ibid., S.127.
45）Ibid., S.127.
46）Ibid., S.127.
47）Ibid., S.129.
48）Ibid., S.171.
49）Martin Schieder: op. cit. S.30-31.
50）拙稿「W・バウマイスターに見るモダンアーティストの情熱と戦後芸術アカデミー改革コンセプトーフランス・モダンアートの洗礼を受けた一芸術家は内的亡命に耐える中で何を構想したか一」、美術科教育学会誌『美術教育学』第34号、2013年。
51）安部順子著「戦後ベルリン造形芸術大学改革と演説原稿にみる初代学長 K・ホーファーの改革意識について」、鈴木幹雄編著、『亡命ドイツ人芸術大学長達の戦後芸術アカデミー改革』風間書房、第 4 章、参照。
52）普照潤子著「亡命バウハウス教師 L・モホリ＝ナギの芸術教育学上の苦闘とシカゴにおける芸術学校改革」、鈴木幹雄編著、同上、2014年、第 8 章、参照。

図版出典：

図 1 ：ヘルツェル（1929年）：Karin von Mauer: Der verkannte revolutionaer Adolf Hoerzel. Werk und Wirkung. 2003. Abb.125.
図 2 ：ヘルツェル「コンポジッション」（1911/12年）：Ibid. Abb.103.
図 3 ：ヘルツェル、雑記帳の 1 頁（1898年）：Ibid. Abb.112.
図 4 ：講義中のイッテン（チューリッヒ）（1954年）：Dolores Denaro（Hsg.）: Johannes Itten. Wege zur Kunst. 2003. S.32.
図 5 a：バウマイスター（1946年、於自宅）：Gottfried Boehm: Willi Baumeister. 1995. S.223.
図 5 b：バウマイスター（1950年、於パリ、ジャンヌ・ビュッヒャー・ギャラリー）：Ibid. S. 233.
図 6 ：ヘルツェル「窓際で縫い物をする老婆」（1884年）：Karin von Mauer: op. cit. Abb. 4 .
図 7 ：ヘルツェル「読書する男」（1886年）：Ibid. Abb. 2 .
図 8 ：ヘルツェル「大聖堂における 3 人の婦人」（1881年）：Ibid. Abb.11.
図 9 ：ヘルツェル「初聖体拝領をうける女の子」（1887年）：Ibid. Abb. 7 .
図10：ヘルツェル「大工の夫人」（1885年）：Ibid. Abb.12.
図11：ヘルツェル「手押し車を持つ女の子」（1890年頃）：Ibid. Abb.13.
図12：ヘルツェル「古い射撃場の庭」（1890/91年頃）：Ibid. Abb. Abb.14.
図13：ヘルツェル「休憩中の若いカップル」（1895年頃）：Ibid. Abb.15.
図14：ヘルツェル「湿原の上に座るダッハウの娘」（1895年頃）：Ibid. Abb.23.
図15：ヘルツェル「ダッハウの春の景色」（1904年）」：Ibid. Abb.27.
図16：「川岸に立つ女の子」（1903/04年頃）：Ibid. Abb.30.
図17：「祭りの夕方（河畔を歩くカップル）」（1905年）：Ibid. Abb.31.
図18：「ダッハウの湿原 I」（1905年）：Ibid. Abb.32.
図19：「ダッハウの湿原 IV」（1905年）：Ibid. Abb.33.
図20：「三人の裸婦像」（1908/09年）：Ibid. Abb.46.
図21：「黄色い壁の前の女の子の裸婦像」（1908年）：Ibid. Abb.47.
図22：「人物像のコンポジッション（出会い）」（1909/10年）：Ibid. Abb.50.
図23：「市場の光景」（図57、1910/11年）：Ibid. Abb.57.
図24：「埋葬の光景」（図51、1907/08年）：Ibid. Abb.51.
図25：「風景」（図58、1910年頃）：Ibid. Abb.58.
図26：「赤のコンポジッション」（1905年）：Ibid. Abb. 1 .