



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

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, 9(2):23-37

(Issue Date)

2016-03

(Resource Type)

departmental bulletin paper

(Version)

Version of Record

(JaLCD0I)

<https://doi.org/10.24546/81009448>

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/81009448>



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

Prof. Adolf Hoelzel and his seed Ideas for the inner Reformation of Art Academy in Stuttgart

鈴木 幹雄*

Mikio SUZUKI*

要約：先に筆者は、シュトゥットガルト芸術アカデミーA・ヘルツェル教授(1853-1934)の造形表現上の模索とヘルツェル学派にみる改革的伝統・改革の精神の射程について研究した。しかし同研究では、ヘルツェル学派の研究視点にみられた「造形的思考」の明示的水脈と地下水脈とを指摘しながらも、主要研究課題がヘルツェル学派改革の精神の芸術学的・思想的解明に置かれたこともあり、＜20世紀前半ドイツにおけるヘルツェルと同クライスの造形表現上、芸術アカデミー上の開花にとって原動力の端緒となったものは何か＞、この問いに関し、残された課題点があった。

そこで本論では、上記研究で取り上げられたマウアー氏の研究書(2003)を再解釈することから始められた。その際次のプロセスを解き明かした点に、上記マウアー氏の2003年の、現時点で世界トップ水準のヘルツェル研究があった。ヘルツェルは、1910年前後を分岐点としてそれ以前と以後では変化がみられた。まずは19世紀末の近代油彩画家の仕事から始まりながらも、1910年前後の抽象油彩画家としての飛躍、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、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・飛躍していった。そして彼は、そのプロセスを通して、シュトゥットガルト・アカデミーの内的改革コンセプトの端緒(糸口)を形成していく。

本論では、抽象油彩画を經由してコラージュ作家、ステンドグラス作家としての斬新な作品諸業績への展開局面に光をあて本論の課題を考察したい。

1 はじめに

1) 先に筆者は、ヘルツェル、J・イッテン、W・パウマイスターを手掛かりとして、19世紀末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、A・ヘルツェル教授(1853-1934)の造形表現上の模索とヘルツェル学派にみる改革的伝統・改革の精神の射程について研究した¹⁾。その際、わが国における本論テーマに関する研究において、資料的裏付けの乏しい若干のインターネット情報を除いて、ドイツ語圏の先行研究を視野に入れた豊かな先行研究がほとんど見られない現状の中で、カーリン・フォン・マウアーによるヘルツェル研究『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』(2003)、並びに筆者が長年関わってきた、シュトゥットガルト・アカデミーのヴィリィ・パウマイスター研究、ヨハネス・イッテン研究、パウハウス研究を視野に入れて、主に次の三点が解明された。

①西南ドイツの州都、シュトゥットガルトの芸術アカデミーでは、A・ヘルツェルによって、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²⁾。

②ヘルツェルの修業時代、並びに盛年期の制作プロセスは、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もあった。1905年から1910年頃にかけてなされる、この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。その代表的な作品が、1905年の作品「赤のコンポジション」(図1)と1911/12年の作品「コンポジション」(図2、ca.1911/12)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は、手の動きを使ってなされた探求であった。このエッ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³⁾であった。

③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、驚く程の豊穡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

* 神戸大学大学院人間発達環境学研究科教授

(2015年9月30日 受付)
(2015年10月15日 受理)

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、文献著作上必ずしも明確な輪郭にまとめられていなかった為、彼の改革者的な側面は長い間理解されてこなかった⁴⁾。

2) ヘルツェル研究者、カーリン・フォン・マウアーによるヘルツェル研究は、ヘルツェルの現代的意味を次のような命題で解き明かした事にあった。「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 musikalischen Sinne」を創り出した」⁵⁾。(命題A、下線―筆者、以下一同)。

先の草稿では、この視点を手掛かりとして、まず第一に、A・ヘルツェル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経緯を明らかにし、更に第二には、J・イッテン、パ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解明した。

だがしかし、同草稿は、芸術アカデミー改革の理論史の重要な一断面を解き明かしたにもかかわらず、筆者も含めわが国におけるヘルツェル研究、並びにヘルツェル・クライス研究の蓄積の浅さもあり、<20世紀前半ドイツにおけるヘルツェルとヘルツェル・クライスの造形表現上、芸術アカデミー上の開花にとって原動力の端緒となったものは何か>、この疑問についての研究が未解明のままであった。

3) 本稿執筆は、この点をいかに克服するかという課題意識から始められた。そしてこの課題は、上記草稿で取り上げられたマウアー氏著作を再解釈することから始められた。筆者に重要な手掛かりを与えてくれたのは、20世紀造形芸術史・アカデミー改革史を踏まえたマウアー氏の他の一節にあった。

「それ故に、[シュトゥットガルト・アカデミーは]ヘルツェルとヘルツェル・クライスによって、ライプツヒヒやベルリンに見られるような造形表現上の油彩画のセンターに対する対極として、抽象の本拠地になった…。パウハウスに流れ込む、この方向性は、ヴィリィ・パウマスターが抽象を追求しはじめた時、更にはまた後に、「色彩の表現 Formen der Farbe」という標語の下にグループ化される、新しい世代の芸術家達に指針を示していった時、新たに動き始めた」⁶⁾。(命題B、下線―筆者)。

上掲、前者の下線部分(命題A)と後者の下線部分(命題B)は相互に連続した一つの事象であるにもかかわらず、両者を統合的に把握することは一般的に非常に難しい。ヘルツェルが芸術アカデミー教授であった事を踏まえた時、筆者は油彩画家ヘルツェルの諸業績(例えば、命題A)を中心にヘルツェル並びにヘルツェル・クライスの諸業績(例えば、命題B)を把握しようとしがちになりがちであった。しかしアカデミー改革史研究を踏まえた場合、アカデミーにおける枠組み転換は、ヘルツェル並びにヘルツェル・クライスの諸業績(命題B)を中心に進められていったのであり、この構造転換の中で油彩画家ヘルツェル並びにヘルツェル・クライスの諸業績(命題A)を把握・解釈する必要があった。

平易に言えば、1910年頃を分岐点としてそれ以前と以後ではヘルツェルの自己認識は、油彩画家から造形表現作家・造形表現理論家へと転換・飛躍していく。彼は、先ずは19世紀末の近代油彩

画家の仕事から始まりながらも、1910年前後の抽象油彩画家としての飛躍、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と概念に基づいた造形表現作家・造形表現理論家へと転換・飛躍していったのである。この点を解き明かした点に、筆者の知る限り、上記マウアー氏の、21世紀冒頭の時点で世界トップ水準の研究があった。加えてまた、この点で筆者の前期草稿(2015.3)には、筆者自身の研究資料解釈の課題点が残されていたことが明らかとなった。

そこで以下本論では、油彩画家としての諸業績から改革的教授を解き明かすのではなく、抽象油彩画を経由してコラージュ作家、ステンドグラス作家としての斬新な作品諸業績への展開局面に正當な光をあてることを通して、本論モチーフ<20世紀前半ドイツにおけるヘルツェルとヘルツェル・クライスの造形表現上、芸術アカデミー上の開花にとって原動力となったものは何か>という課題に迫りたい。そしてその事を通して、本論テーマ「アドルフ・ヘルツェルとアカデミーの内的改革コンセプト端緒の形成」を解明していきたい。

4) 上述の通り、これまでわが国では豊かなヘルツェル・ヘルツェルクライス研究がほとんど見られなかった。他方ドイツ語圏の場合も、ヘルツェルの仕事が一堂に会することが遅れたこともあり、豊かなヘルツェル研究が用意されてくるのは1990年代以降からで、シュリヒテンマイアー画廊から出された『アドルフ・ヘルツェル―造形芸術上の近代』⁷⁾(2001)、カーリン・フォン・マイアー氏によって公刊された研究書『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』(2003)、アレクサンダー・クレー氏によって出された研究書『アドルフ・ヘルツェルとウィーン分離派』⁸⁾(2006)等があげられる。また1960-70年代に回顧展という形で展覧会が重ねられた(1961年の「ヘルツェルとヘルツェルクライス」⁹⁾(並びに同名の展覧会カタログ)や1974年の「ヘルツェルとシュトゥットガルトにおけるそのクライス」¹⁰⁾(同上)など)後、ヘルツェルクライスの仕事についてまとめた展覧会として紹介・展示されてくるのは、1970-90年代においてであった(例えば、1972年の「アドルフ・ヘルツェル その抽象への道」¹¹⁾(同上)、1978年の「教え子達のヘルツェルとその」¹²⁾(同上)等)。

以下本論では、筆者のヘルツェル、並びにヘルツェルクライス研究の蓄積年数の不足もあり、比較的良質なアカデミックな研究を積上げてきた、マイアー氏の研究を基本資料として、本論テーマに取り組むこととしたい¹³⁾。

2 ヘルツェルと弟子達に伝えられたもの

(1) ヘルツェル・クライスとその主要代表者達

1) ヘルツェルとその師弟達を言い表す集合名詞をドイツ語でヘルツェル・クライスという。ヘルツェル・クライスの主要グループには、先ず第一世代として、スイス人、ハンス・ブリュールマン Hans Bruehlmann (図3)と、マッケの友人、ルイ・モワイエ Louis Moilliet、並びに同じくスイス人ベルナー・オットー、マイアー＝アムデン等が属している。

マイアー＝アムデンは、彼のアウトサイダー的位置を通して、

更にはまた繊細な明暗のニュアンスによって表現された、内面的な子ども像を通して、ヘルツェル周辺の弟子達に強い影響を及ぼした(図4)¹⁴⁾。

2) ヘルツェルの弟子、ヘルツェル・シューラーの第二世代には、ヴィリィ・パウマイスター、オスカー・シュレンマー、並びにヘルマン・シュテナーHermann Stennerが育てられた。彼等は、ケルン・ドイツ工作連盟のメインホールの為に1914年に壁画制作を引き受けた。シュテナーが第一次世界大戦で亡くなった時、パウマイスターとシュレンマーは、造形的構成主義のパイオニアに成長していった。

しかしこの二人の人物は、ヘルツェルの教えの忠実なコピーになることはなかった。

彼等は、1918年には、シュトゥットガルトのシャーラー画廊Kunsthhaus Schallerにおいて、そしてまたその2年後にはベルリンの画廊、シュトルム Sturmにおいてセンセーションを巻き起こした(図5、6参照)。また彼等は後に、それぞれの仕方でも成功を収めていく。シュレンマーは人間の形態の表現を自らのテーマとし、「未来の空間における」形而上学的「芸術の人間像Kunstfigur」を表現した。更に、パウマイスターは抽象の表現に専心した¹⁵⁾。シュレンマーの場合、ヴァイマルとデッサウ・パウハウスにおける、更にはまたブレスラウとベルリン芸術大学における教育者として、その歩みを展開させた。他方また、パウマイスターはフランクフルト市芸術学校の学生たちに、フランスの造形表現観とヘルツェルの理論の芸術観を教えた。そして、ヘルツェルによって切り開かれた多くの視点が、1947年に出版された彼の著作『芸術における未知なるものについて』の中に、更にはまた、シュトゥットガルト・アカデミーにおける画家、並びに教師としての彼の活動の中に流れ込んだ¹⁶⁾。

しかしパウマイスターとシュレンマーの仕事は、師匠の仕事とはすこぶる異なっていた。この弟子達の場合には、明瞭で、単純化された、微かな足場、そしてフォルムからなる諸々の形象から成り立っていた。この弟子達は、[20世紀芸術という一筆者]「あたらしい構築」の時代にまで影響を及ぼしている。即ち、パウマイスターやシュレンマーの場合には、触覚的な色彩の塗り、ヘルツェル好みの赤を使った強烈な、暖かい赤が活用され、ワニスのかかった、表面の薄い光沢の色彩の塗り、そして更には微かな、分散した諸々のトーンが活用された。¹⁷⁾

3) ヘルツェル学派のもう一人の中心人物は、同じくスイス出身で、彼は後に世界中の芸術大学・芸術アカデミーのマイスターの理論の屋台骨を形造った。それは、ヨハネス・イッテンである。

彼は、1913年10月に、自然科学—数学分野の中等学校教諭としての養成を終えた後に、ジュネーブで一ゼメスターの芸術研究を過ごし、シュトゥットガルトのヘルツェルの所にやってきた。シュトゥットガルトではしかし、アカデミーの規則に基づき、まだ油彩画クラスに入る事はできなかった。ヘルツェルは、イッテンをイーダ・ケルコヴィウスの所に送り、ケルコヴィウス(図7参照)がイッテンに芸術の個人教授を授けた。

イッテンは、短期間の内に非常に芸術に精通したので、ヘルツェルは一時期彼に授業の代理を任せることがあった。とりわけ色彩論と、音楽に対する色彩論の関係がイッテンの主要関心であった。

イッテンにあっては、音楽は、油彩画を深め、発展させた。そして、音楽の中でキューヴィズム、未来派、神秘主義の造形原理が独自の総合として統合された。さらにイッテンは、その師匠と弟子達が1916年のフライブルクの展覧会において、「ヘルツェルの弟子達」という綱領的なタイトルの下に世に出ることに尽力した。一般的に「ヘルツェル・クライス」という概念は、同時代の人々によって様々な形で否定的な意味で用いられたが、イッテンはそれを美(芸)術史の文脈に据え、規定した¹⁸⁾。

ヘルツェル・シューラー、それは若い油彩画家達のグループであり、その一人一人が他の人に対して距離をとり、或いはそのマイスターにとってそれぞれの親近性を持ったグループの呼称であった。これら弟子達の芸術観は、それぞれ多様な地平に散らばっていた。アドルフ・ヘルツェルはこの複雑なシンボル形態の中心に、或いは静止点に位置していた。1919年にイッテンによってヴァイマル・パウハウスに初めて導入された「基礎造形コース」は、後には国内外の無数のアカデミーによって芸術家養成の基礎として受け入れられたが、1930年以降イッテンはそのコースについて様々な著述で公にし、ヘルツェルの授業の発展となっていた¹⁹⁾。

当時「ヘルツェル・クライス」という把握に対しては、シュレンマーの拒絶反応があった。その際シュレンマーは、「ヘルツェル・クライス」という標語を安易な「学校の罪」として警告した。マウアーによれば、ヘルツェルの友人デュッセルに宛てた1918年の手紙の中で、ヘルツェルに対する両者の関係について次のように詳細に語っている。彼とパウマイスターがマイスター・クラスに入学した時、彼等は既にゼナツヌやキュービズムと格闘し、そのことによって一定の自律性を獲得し、ヘルツェルに対する尊敬の念にもかかわらず、当初より狭い服従の姿勢を排除していた。しかしながら、二人が幾何学的に構造化された作品構造からなるフォルム上の造形表現を成し遂げていった時、ヘルツェルによって探求された、コンポジッションについての構造的な基礎付けの視点は次の時代に向かって推し進められた²⁰⁾。

4) 他の弟子には次のような人物がいた。リガ出身のイーダ・ケルコヴィウス Ida Kerkovius。彼女は、ダッハウのヘルツェルの所にやってきて、シュトゥットガルトに移ったヘルツェルに付いていった。そして後には、ステンドグラスの制作協力を引き受けた²¹⁾(図7参照)。マリーア・ルメは、1918年にその夫とともにシベリアからドイツに追放された。彼女は一つのアンソロジーを公にし、それは、1933年に出版されたヘルツェルについてのアンソロジー『思想と教え[学問]』であった²²⁾。また、キャリー・ファン・ビーマ Carry van Biema は、1930年にその著『生き生きとした力としての色彩とフォルム』を通して、ヘルツェルの授業と色彩理論を明らかにした。彼女は、1943年にはオランダにおける亡命から追放され、恐らくアウシュヴィッツで殺された²³⁾。更に、ダッハウでヘルツェルの下に学び、ヘルツェルの授業についての遺稿を残した、リリー・ヒルデブラントがいた。彼女だけが、シュトゥットガルトでナチ時代を生き延びることができた。ヒルデブラント夫婦は、例えばヴァルター・グロピウスやル・コルビジェ、ヨーゼフ・アルバースやフェルナン・レジェ、ワシーリー・カンディンスキーとの国際的接点を通してヘルツェルならびにヘルツェルの弟子達の芸術家クライス承認への甚大な貢献を果たし

た²⁴⁾。更に、1908/9年にドレスデン王立芸術アカデミー、並びに1910年代初頭にシュトゥットガルト・アカデミーに学んだ、マックス・エッカーマン Max Eckermann がいた。ヘルツェル退職後、私講義を担当した彼は、1950年代にはアンフォルメル芸術の著名な代表者に成長していき(図8)²⁵⁾、戦後ベルリン芸術アカデミー会員にして、カッセル・ドクメンタの設立母体、Zen49の共同設立者の一員となった。

(2) 内的芸術アカデミー改革コンセプト：＜ヘルツェル－イッテン＞系譜にみる「造形的思考」の探求

1) イッテンにみる造形的思考：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・成立の手掛りをつかみ取っていく。その際彼は、教員養成ゼミナールでヨハン・セバスティアン・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ункト)等の理解を得ていた²⁶⁾ので、それらを統合的に把握することが可能であった。

2) 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〉と言いつわっている²⁷⁾。(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²⁸⁾。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²⁹⁾。

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し³⁰⁾1917年)、その内実を発展させる(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〉)。

3) 1910-20年代におけるヘルツェルの造形表現上の探求の輪郭：ところどころで、ヘルツェルの弟子であったバウマイスターは、シュトゥットガルト・アカデミーにおける教授としての、そして後には校長として勤めたヘルツェルの十三年間について、現代画家としての立場から、次のように回想している。「ヘルツェルは、ダッハウの灰色芸術家として招聘された。その始めの頃の勤務時期の間、彼は灰色と印象主義を背後に置き、更に色彩の毛皮をひも解いた。ヘルツェルは…オオカミになった。即ち、…強い色彩の中に…実にモダンなものが…、…当時のドイツ芸術アカデミーにとって実にまれにみる事例が、入り込んできた…。造形芸術上の近代の代表的人物であった…かれ[ヘルツェル]は、非アカデミックなものを通して、芸術的なものに対する眼を…自らの学生達に示した。芸術の境界は壊され、…幅広い、自由なフォルムが現れてきた」³¹⁾。

この一節には、ヘルツェルがその後アカデミー教授としてどのような歩みをしていったのか、事情に精通した教え子の眼から見た「証言」が言い表されている。以下ではそこで、ヘルツェルが歩んだ、〈空間的構築性－空間的力動性－空間的構築性の展開(空間的力動性)〉の探求という足跡を、マウアー氏の研究を手掛かりとして明らかにしたい。

(3) ヘルツェル熟年期に探求された造形表現観：音楽的力動性の発見

(1) ヨーロッパ近代の造形表現上の改革者ヘルツェル

1) 理論家ならびに教育者としてのヘルツェルの呼びかけは、既に1890年代のダッハウ時代に知られるところとなった。この芸術家は1890年代にミュンヘン学派の代表者として成功を収め、その油彩画は、外国にまで販売された。それにもかかわらず、彼のパイオニア的業績は未だほとんど知られていなかった³²⁾。

若い芸術家達はヘルツェルに惹かれたが、その理由は、彼の油彩画や彼の学理論ばかりではなく、部分的には彼の個人的な魅力や、芸術家達との心の交流にあった。マウアー氏は、この点について次のように説明している。「ヘルツェルが個人的な交流で発した、魅力的な作用からは、実際誰も逃れることはできなかった。その作用は、…深い内的な確信の力から生じるばかりでなく、考えを明瞭な言葉で言い表す天賦の才 Gabe から生じてきた」³³⁾と。

ヘルツェルの講義は、基本的にシンプルであった。彼は、学生達の制作上の特質に対する敬意から、学生達の制作に修正的介入をすることを、意識的に止めていた³⁴⁾。友人デュッセルは、1934年10月17日付、ヘルツェル死亡追悼文で、ヘルツェルについて次のように語っている。「芸術を追求しようとする彼の道、…それは彼にとって最高のもの、最も神聖なるものであったが、それは彼の欲求であり、献身精神であり、愚直さであり、誠実さであった」³⁵⁾と。

2) ヘルツェルは個々の論文をも含めて、自らの論文を必ずしも公開しなかった。にもかかわらず、後に約十人前後の教え子が行った口述記録を通して、今日我々にはヘルツェルの講義内容について一定の理解が知られる所となっている。

ヘルツェルは、色彩の諸現象に取り組んだが、その際彼は色彩を対象物のフォルムの一特性としてではなく、作品の本質的な構成要素として理解した³⁶⁾。

マウアー氏は、ヘルツェルの取り組みについて次のように説明している。「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、そしてそのことによってその作品全体に広がる…色彩の効果…に取り組んだ。…生理学者ベッツォルトは、次のように発見した。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、と。それに対して、明るさを減らすと、赤、緑、紫の色調は、隣り合う色彩へと引き戻され…。そのような心理的観察は、ヘルツェルの色彩論に取り入れられ、…一定の光の関係を考慮に入れて、色彩の多元性 *Veraenderlichkeit* を適切に活用することが可能となった」³⁷⁾と。

(2) コラージュからコンポジッションへ

1) ヘルツェルは1914年、聖書のモチーフを題材にした大判の作品(図9)の為のプランとして、作品「崇拜 Anbetung」の為の原案、コラージュ(図10)を制作した³⁸⁾。

この作品を通して、ヘルツェルは、音楽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た。そして彼は、それを実験的に探求した。次のように語っている。ここで色彩や響応をその制作 Verarbeitung 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誕生 musikalisches Entstehen に近づいていく³⁹⁾、と(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)。

2) この実験の最中に、第一次世界大戦が始まった。フランスとロシアという二つの前線における戦闘は、数限りない犠牲者を生み出し、ヘルツェル・シューラーの場合でも多くの者が犠牲になった。そして芸術家達の造形的プロセスに、「崩壊」や「破壊」といった精神的な衝撃が及んだ。1914年から1916年に、戦時下に制作されたコラージュ作品「子どもたちの祈り Gebet der Kinder」(図11)が制作された際、それらコラージュ作品の場合、個々の具象的フォルムは排除され、切り裂かれた紙片や部分といった様々な材料からなる抽象コンポジッションが表現された。この作品「子どもたちの祈り」の場合には、わずかな端材から、荘重な祈りの作品が創作された⁴⁰⁾。

ヘルツェルのコラージュ作品は今日ごく少数しか残されていない。しかしそれらが伝えてくれる主要な作品空気感、引き裂かれた世界という時代の印象であった。技法「パピエ・コレ papier collé」は、元々はキュービストによって導入されたテクニクであったが、この技法を用いた制作がヘルツェルによって戦時中に修正・発展された⁴¹⁾。

3) コラージュ作品制作の糸口、材料を用いた実験 Erprobe : ところで、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 Entwurf zur Anbetung」(図12、1913)や、聖書をモチーフにしたコラージュ作品(図9[聖書のモチーフ(色彩コンポジッション)]、1914)が制作されたが、このテクニクの導入は早い時期からなされたもので、まずは自らの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実験 Erprobe から生じたものであった(色の紙をその修正目的の為に活用すること、作品平面を色彩分割しようとする試み等々)⁴²⁾。

(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。とりわけ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、色彩相互のコントラストによる空間造形であった。この点をマウアーは次のように説明している。「そのコントラストとは、…凝縮されたり、重なり合うことによって調和化されていくものであった。即ち、色彩のコントラスト—明と暗—冷たいと暖かい—補色のコントラスト—密度のコントラスト—色のコントラスト—色彩と無色(黒と色)—混合コントラスト」⁴³⁾である。

1915/16年のコンポジッション作品「抽象 I」、「抽象 II」、これら作品は、ハノーファーのケックスファブリック・パールセン企業の会議室に設置された作品である。作品「抽象 I」(図13、1915)

には、人物像が描かれている。少し後に制作された作品「抽象 II」(図14、1916)の場合には、人物像は捨象され、暖色と寒色の響応を破片様に組み合わせて作られた構造体で、オレンジ、緑という補色によって補われている⁴⁴⁾。

その後彼の作品には、彩画されたステンドグラスの特徴が取り入れられた。その代表例は、1916年に制作された「抽象大作 Grosse Abstraktion」(図15)に見ることができる。この作品は、その骨格をなしている線の構造において、1913年にキャンバスに描かれた「王様の崇拜 Anbetung der Koenige」の第二作(図64)に由来するものであった⁴⁵⁾。

2) ヘルツェルは作品「フーガ(立ち上がるというテーマについて)」(図16、1916)では、枠を超えて上方へ向かっていこうとするその力動性を持ち込んだ。彼の妻が、シュトゥットガルト音楽院出身のバイオリニストであったこともあり、自らの音楽的ハーモニーの理想像は、コンポジッションの力動性の導入に置かれていた⁴⁶⁾。

3) ヘルツェルは1919年に、論稿「ドイツにおける最初の色彩日」において、音楽と油彩画とのアナロジーについて次のように語った。「我々は、…ありとあらゆる作品に見られるトーンの性格について調べる可能性、…あるトーンから…他のトーンへと規則的に変調させ、共感しやすくする可能性…を有している。我々は不協和音を様々な形で、それ故に一定の色彩の付加物によって不協和音を解決することができる…。即ち、ある色彩から出発して、…所与の感受プロセス、並びに自律的に相互作用する感受プロセスを活用して…まさにフーガ風に、純粋に器楽的な…イメージを創造することができる」⁴⁷⁾と。

ヘルツェルは、作品「立ち上がるテーマについて」において、フーガは、色彩の相互作用やその相互作用が完全に噛み合うという点でばかりでなく、作品制作という点においても、音楽的テーマの構造法則に接近したものとなっていることを示した。彼は、「立ち上がること Auferstehen」というテーマの制作を通して、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 Tonlage やイメージ地平 Bildebene によって豊かに分化されていくことを明らかにした⁴⁸⁾。

所で、幾何学化とクリスタル状フォルムを好んで使う傾向は、美術史家ヴォーリンガーの著書『抽象と感情移入』からインスピレーションを受けたものであった⁴⁹⁾。

4) ヘルツェルにおいて、幾何学化とは、本来定規やコンパスによって固定化されることなく、鉛筆の動きの予測不可能性 Unwagbarkeit や芸術家の気質によって活気づけられることであった。作品「キリストとの出会い」(図17)、1917、並びに図18中央、1922)において、ヘルツェルは、現代芸術で好まれている、干渉色を使った油彩画のはるか以前に、次のことに挑戦した。即ち、伝統的な油彩で活用されてきたように、いろいろに変わる相互作用を多層に塗ることを通して次のことを意図した。即ち、色彩の塗りを使って、光が差し込んだ時、色彩の様々な諧調が浮かび上がり、ストライプ状の光が差し込んだ時に、光の変化する効果が生み出されるように試みた⁵⁰⁾。即ち、制作における干渉色と干渉現象の活用である。

4 ヘルツェル晩熟期の造形表現観：造形的ステンドグラスから空間的構築性の展開へ

(1) 造形的ステンドグラス制作と「万華鏡」的視点の再発見

1) パールセン企業のステンドグラス：ヘルツェルは第一次世界大戦直前に、パールセン企業からステンドグラス制作依頼を受けた。そしてそれをパールセンの訪問後の1915年の11月に実現させた。その際彼は、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同作品を、色鮮やかなステンドグラスに発展させた。

パールセン企業の会議室、並びに祝賀会室の縦方向の壁には、窓にはめこまれた三つの出窓が設けられていた。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、シンフォニー的に構想されたガラス窓の全体配列には、鋭角的な楕円形のフォルムがみられた⁵¹⁾。

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、できる限りベルリンのゴットフリート・ハイナースドルフ工房に比類しうようなものとして実現する方法であった。ヘルツェルは、次のように語っている。「最終的に私は、次のように考えつくこととなった。即ち、ガラス板の上に、次のように透明色の紙を貼付けることに…よって、明と暗を、濃淡と明るい光の漏れとを相互に演出する…。…／…近くで観てみるならば、さらに次のことに気がつくこととなる。即ち、芸術家は、単に半透明ガラスを活用するだけでなく、黒色のロート（ハンダ付け合金）を加工することによって、多様な色彩の変調や形態モチーフを付加できること、に（図19）。」⁵²⁾

2) 1914年工作連盟展覧会と「万華鏡を豊かにする」視点：パールセン企業のステンドグラスにとって特徴的な、色鮮やかで豊富なガラスのストライプとフランクメント要素の活用は、戦前の制作経験に由来するものであった。それは、ヘルツェルが、1914年の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・タウトのガラス・ハウスの装備に活用したものである。マウアー氏はこの点を次のように説明している。「フランツ・ムツェンヴェッカーと共同で、彼[ヘルツェル]は、万華鏡を豊かにする責任を任されていた。その万華鏡は、…色彩豊かな空間という非常に強い印象を呼び覚ますものであった。」その際、色彩ガラスの諸要素と、ポリカラーの光の効果と結びついた、位置関係の変化のその豊かさを活用して挑戦しようとするこの最初の実験は、パールセン企業のステンドグラス制作の際に明らかに影響を与えた⁵³⁾と。

(2) アンサンブルに成立するシンフォニー的性格—ステンドグラス制作から得られた造形的視点

1) パールセン社ステンドグラス制作視点についてのヘルツェルの自己理解：マウアー氏によれば、ヘルツェルは1918年に、自らの構想について次のように説明した、という。ちょうど我々が、古いステンドグラスの前に立って、…色彩の塊や燃え盛るような印象とによって魅了された時のように、私はそのように発生してくる色彩のヴァールを目にした時、次のことを発見した。即ち、これらのヴァールが単純な線のテーマによって、調和的に活用され…、芸術的に…輝きを与えられるということ、しかも芸術的

にはそれらのヴァールに主要な効果が与えられるはずであるということ⁵⁴⁾、と。

2) 色彩の光の効果を保護する：対象物を排除することによって、色彩の光の効果を保護するというヘルツェルの意図は、スケールの大きなコンポジションへ発展する可能性を切り開いた（図20、21参照）。

中心部の窓には小鳥達が表現され、左側の窓には黄色の「中央ガラス板 Mutterscheibe」の陽光に咲きほこる花々 Sonnenblute が——さりげなく——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。

54枚の抽象的な作品のほとんどの窓ガラス…が、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・ナイといった芸術家達の類似の色彩表現にみられるような、1950年代の「抽象表現主義」（ドイツにおけるアンフォルヌルの芸術）を先取りしていた⁵⁵⁾。



図21：パールセン企業ステンドグラス全風景と室内の光景（三面からなる窓枠の全景、アルヒーフ記録写真）



図22：パールセン企業ステンドグラス全風景と室内の光景（三面からなる窓枠の全景、アルヒーフ記録写真）

このパールセン・クッキー工場の客間ステンドグラスの空気感について、マウアー氏は来訪者の目線で次のように描写している。

「パールセン・クッキー工場の約12×8mの幅広い客間を訪れた客は、先ず最初に、…落ち着いた空気感にふれる前に、スケールの大きい木枠の空気感に圧倒される（図23）。…ヘルツェルは、1912年のこのような内装を、第1次世界大戦のさなかに依頼を受けた時、既に構想を考えついた。それ故に彼は、豪華な建築装飾により一層適応しようとすればする程、彼が引き受けたステンドグラスには、激しい、…キューヴィズム的なフォルム言語が際立つこととなった。ただそのフォルム言語は、それにもかかわらず、驚く程調和的に構成され、抑制され、…ほとんど神秘的な気分を発散していた。…一階の通路は、ステンドグラスが即座に見わたせるようにはなっていないかった。まさに、空間の連なりという点において、来訪者は、右側の青いステンドグラスから始まって、中心部の赤いステンドグラスを通して、左側の黄色いステンドグラスへと進み、ますます一層豊かな印象を得られるようになっていた。そしてその際、来訪者は、まさに新しい光景を発見し、天候の変化によって太陽の光の中に様々な…色彩トーンを発見できた…。／1916年中葉には紙面上の構想プランが出来上がったが、ハイナースドルフ企業による施工は、金属資材の欠乏の為に、1917年の11月迄延期されることとなり、建設は1918年迄遅れることとなった」⁵⁶⁾と。

3) パールセン企業ステンドグラスの視点—アンサンブルのシンフォニー的性格：同ステンドグラスの誕生において、音楽、油彩画のアナロジーが基本的にいかに相互作用を及ぼしたか、ヘルツェルはこの点で、自らのステンドグラスのアンサンブル的性格について次のように説明している。「ほぼ一つのシンフォニーの中で、三つの楽章を相互に整列しようと試みた。その際、青と暗い色がいくらか静かに表現され、丸い形の赤がはっきりとした、明瞭な楽章を生み出すのに対し、アダージョが黄色い窓を、いくらか非常にはっきりとした生命感の印象に浮かび上がらせてくれた」⁵⁷⁾、と。

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、「溢出（溢れ出ること）Ueberflutung」という概念であった。マウアー氏は次のように説明している。「ヘルツェルのコンポジションは、…様々な形の部分から成り立っており、それらの多様な形の部分は、その配列の有機的な配列によって、更にはまた「溢出」というテクニック概念によって、その万華鏡的な屈折を演出してくれた。…ヘルツェルのこの最初のステンドグラスを魅力的にしたものとは、それ以外に、その仕事の大胆さであった。彼はその仕事を、破片やガラスの断片のような廃棄物を用いて創り上げていた。その際、破片やガラス断片とは、材料言語であったが、それは…魅力的な、音楽的に優雅な色彩オーケストラにもかかわらず、戦時中の出来事を反映したものであった。」⁵⁸⁾

1918年の10/11月には、ハノーファーのケストナー協会で第65回展覧会が開かれたが、その展覧会では、それ迄にヘルツェルが制作したライフワークが展示された⁵⁹⁾。

（3）シュトゥットガルト市庁舎のステンドグラス制作依頼と造形的空間の「溢出（溢れ出ること）」

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。1926年の10月に制作依頼が報じられ、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（図23～26参照）。

この点についてマウアーは次のように説明している。「被祝賀人を称える為に、国立美術館の銅版画資料館で、市役所のステンドグラス諸構想を展示するヘルツェル展覧会が開催された。同展覧会について、キューレーターのクラウス・フォン・パウディッシュ伯爵が、称賛演説の中で、非祝賀人について熱狂的に説明を行った。…伯爵は…次のように報告を行っている。「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、豊か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醉のように、鳴り響きます。…ステンドグラスが、様々な色彩平面、幾何学的平面から組み立てられているのと同様に、三角形、四角形が相互に結びつき、様々な色彩がハーモニックに鳴り響き、個々の諸要素がリズムカルに組織されている…。」⁶⁰⁾



図26：旧シュトゥットガルト市役所、正面階段室の概要写真

ステンドグラス工房によるステンドグラス制作に際して、ヴァレンティン・ザイレ Valentin Saileh の提案に基づき、学生たちは、体力的に弱ったヘルツェルの援助をした。その際、原設計図の段階で、ヴィンセント・ウエーバーとヒルデガルト・クレスは、コンポジション I、II を、ガラス板上、並びに前もって用意された下書きカルトン上に、そしてまた型紙上に書き写した（図27参照）⁶¹⁾。

2) ステンドグラスにおけるヘルツェルの新しいアプローチ：かつて、パールセン企業のステンドグラスのコンポジションが不規則的な破談線の助けをかりて、鳥瞰図的なものに発展させられた。それに対して、ヘルツェルはこの仕事では、様々なフォルムの幾何学化の仕事に移った。支配的な位置を占めていたのは、長方形、またダイナミックな三角形、そしてしずかな円であった。その結果ポリカラーの様々な部分諸形式の網状作品が一つの大きな作品へと統合された⁶²⁾。

（４）最晩年のステンドグラス制作と「空間的力動性」の展開

1) ハノーファーのペリカン製作所：ヘルツェル80歳の誕生日の折、彼はニーダーザクセン邦における彼のパトロン、参事官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。しかし不幸にもこのステンドグラスは、そのうちの8枚を除いて戦争で破壊されてしまった為、30年後の1963年、同社創業125年記念祭の折、ヘルツェルの弟子イーダ・ケルコヴィウスを助手に修復された（図28～30）。その際この再建の際には、当時の5.0×2.5mの大きさの窓は、修正を加えられた⁶³⁾。

再建されたバージョンのステンドグラスの場合、枠は細くなり、全体構造が支配的な位置をしめた。そしてガラス板の色彩上の配列は、シュトゥットガルトのステンドグラス企業経営者アドルフ・ザイレ Adolf Saile によって準備された。その際、プロポジションの修正の為にオリジナルなヴァージョンはもはや忠実に維持されなかった。ガラス板の規則的な配列、並びに円い中心を伴ったその規則配列に類似した基本構造によって、花柄の色彩豊かなカーペットの効果がきわだつように再構築された（図31）⁶⁴⁾。

2) ペリカン社ステンドグラスの制作上の視点：かつて、ヘルツェルは、自らの作品を、「7度音に基づいた抽象コンポジション」と呼んだ。中世のステンドグラスと同様に、多くの明るい、黄色い、或いは透明のかげらが濃密な表現の中に撒きこめられた。マウアー氏はこの点について次のように説明している。「明るいガラス板を通して、入り込んでくる光は、眼によって色彩と知覚され、ペリカン社のステンドグラスが揺れ、動揺するような印象を解き放つように作用した。これらのステンドグラスの中では、光は色彩として活用され、その動きは、コンポジションのリズムとなった」、と。

このステンドグラスは、この芸術家が何を意図していたかを照らし出してくれる。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。そしてその色彩の取り扱いと効果は、昔ながらの大聖堂のステンドグラスを引き継ぎながらも、20世紀の現代的印象を創り出した⁶⁵⁾。

3) シュトゥットガルトのメルクリン邸：1933年の冬、最後のステンドグラスの依頼がメルクリン企業の若い頭首、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。シュールは、ヘルツェルのコレクターであり、この芸術家の後援者であった。シュトゥットガルト、ケーニヒスシュトラッセのシュトゥットガルト百貨店の階段室には、新しい色彩の表現の為に三面の高いステンドグラスが置かれた。ここでは、三連祭壇画の為に三分割ステンドグラス構成となっていた。約145cm×60.5cmの大きさの中央部は、二つの正方形のガラス板によって両側がはさまれており、中央部の下にある幅広いガラスによって閉じられていた（図32、33）⁶⁶⁾。

4) メルクリン邸ステンドグラスの制作視点：ところでその際、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、基本的には黄一赤一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を表現しうるように表現された。そして更に、その筆法は、上方においては大きな、むしろ角張ったフォルムを伴ったフリース状の水平ガラス板から解き放たれた。このステンドグラスは、イーダ・ケルコヴィウスの協力の下準備され、1934年の夏から秋にかけて、そしてこの芸術家が亡くなる少し前、シュトゥットガルトのステンドグラス工房の手によって作り上げられた⁶⁷⁾。

5 おわりに

1) 筆者はかつて、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」で、戦後ドイツにおける芸術学校の芸術教育学について研究した⁶⁸⁾。

第三帝国崩壊後、ベルリン、ハンブルクといった西ドイツの主要大都市の芸術学校、並びに北西ドイツ諸州諸都市の芸術アカデミーや工芸芸術学校で、学校改革が推し進められた。

例えばハンブルク芸術大学でも学校改革が取り組みられ、1950年にラント芸術学校の校長に就任したG・ハッセンプフルーフ [ク] は、『造形発想法の教育』を導入した。その結果、ハンブルク芸術大学では、新入生の必修科目「造形基礎論」で、バウハウス出身の教師K・克蘭ツによって造形的な発想法の教育学が、指導された。

そして同大学では、専門教育科目「自由芸術クラス」の授業を通して、「抽象画家が引き受ける独自の反省」とは何かを探求する指導が行われた。その際、中心的な招待講師となったのは、ハッセンプフルーフ [ク] と同じくデッサウ・バウハウスで学んだF・ヴィンター、H・ティーマン達であった。

デッサウ・バウハウスでカンディンスキー、クレーから学んだF・ヴィンターは、1955年から1970年までカッセル芸術大学で自由芸術を教える教授となり、60、70年代にはE・ナイと並ぶドイツ現代アートの巨匠となった。

2) 書籍『抽象の画家が教育する』（ハッセンプフルーフ [ク] 編著）は、1953年から55年の同芸術大学において行われた、招待講師による連続講義録であり、その主要部分は、バウハウスや、ブレスラウやデュッセルドルフでバウハウスの教師達から学んだ作家・教師、或いは彼らと造形芸術上の共鳴をする人々による指導の記録であった。

ヴィンターは、1927-30年にデッサウ・バウハスに学び、クレー、カンディンスキー、シュレンマーの指導を受けた。

彼は、同講義録収録の論稿「絵画における造形表現原理」で、自らの講義の詳細を語っている。

同講義では、次のようなカテゴリーがその中心的な概念として設定された。

- －《線の交差による平面の形成》、
- －《運動モメント》、《平面内部の運動》、
- －《推移する灰色の運動》、
- －《諸々の対立》（色彩、フォルム、線）、
- －《色彩の空間性のチューニング》（色彩のバランス、色彩の温度の関係、色彩内部の運動モメント）。

彼の指導の場合、基本的に実験的・探求的な制作・表現プロセ

スが基礎を成していた。そしてその講義の基本構造は、つぎのようなカテゴリ系譜から成り立っていた。

＜《平面内部の運動》－《諸々の対立》－《色彩の空間性のチューニング》－《表現の成立・発見》＞。

そのような発想法の探求的体験をへて、学生達は自らの系譜の制作・表現系列を発展させた。

3) ところでイッテンは、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〔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・理論として提示した。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が成立した。

我々はここに教育改革思潮の洗礼を受けた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、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、ファイニング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、デュッセルドルフやハンプルクの事例に見られるように、オリエンテーション教育の新しいコンセプトは、上述のような造形発想法の教育を手掛かりとして模索された。

自らの造形芸術的・芸術教育学的貢献が1950年代の芸術学校改革に受け継がれていく、イッテンの貢献は、戦後芸術学校改革の芸術教育学的基本的視座となると同時に、視点《発想法―実験―探求―自らの表現の発見・展開》という造形表現の探求のプロセスの手掛かりともなっていた。

4) 本論では、＜20世紀前半ドイツにおけるヘルツェルとヘルツェル・クライスの造形表現上、芸術アカデミー上の開花にとって原動力の端緒となったものは何か＞に取り組んだ。

人は一般的理解に満足してしまう。例えば、「アドルフ・ヘルツェル…は、…まさにオリジナルな道を歩んだ革新者であった」。この命題に触れた時、我々は先駆者ヘルツェルの存在に圧倒されてしまう。

しかし、マウアー氏のヘルツェル研究では、「色彩の表現 Formen der Farbe」という標語の下にグループ化される新しい世代の芸術家達に指針を示していったものは何か、という課題意識が設定された。

5) 本論では、過剰な文献を排して、マウアー氏の研究を正確に読み、解釈することを目指したが、再度触れれば、その仕事によって、ヘルツェルの造形表現研究に関して次の点が明らかにされた。

①ヘルツェル、彼は、先ずは19世紀末芸術アカデミーの近代油彩画家の仕事から始まりながらも、1910年前後の抽象油彩画家としての飛躍、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と概念に基づいた造形表現作家・造形表現理論家へと転換・飛躍していった。

1910年代初頭ヘルツェルは、聖書をモチーフにしたコラージュ作品を制作したが、このテクニックの導入は自らの授業に様々な材料を挑戦的に用いようとする自身の実験 Erprobe から生じたも

のであった。

②ヘルツェルは、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 Tonlage やイメージ地平 Bildebene によって豊かに分化されていくことを明らかにした。

③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際、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年の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・ハウスの製作協力の仕事にあった（万華鏡は、色彩豊かな空間という非常に強い印象を呼び覚ます）。そして対象物を排除することによって、色彩の光の効果を保護するというヘルツェルの意図は、スケールの大きなコンポジションへ発展する可能性を開いた。

④シュトゥットガルト市庁舎のステンドグラス完成祝賀会時には、キューレータークラウス・フォン・パウディッセン伯爵は、称賛演説を行った。「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、…これらの豊かで、豊か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醉のように、鳴り響きます」と。

6) 以上は、わが国で全く聞いた事のない、20世紀初頭西南ドイツに始まる、芸術アカデミー改革の「地殻変動」であった。シュトゥットガルトのヘルツェル・クライス形成に連なっていく、これら諸点を解き明かした点に、筆者の知る限り、上記マウアー氏の2003年の、今日時点で世界トップ水準の研究があった。加えてまた、同研究によって筆者自身の研究資料解釈の課題点が克服された。

註

- 1: 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の精神の射程―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所研究紀要』第8巻、第2号、2015年、25-39頁。
- 2: 同上、第2節、「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」、参照。
- 3: 同上、第2節、「「造形的思考」研究の始まり」、参照。
- 4: 同上、第2節、「誤解されたシュトゥットガルト芸術アカデミーの教授」、参照。
- 5: Karin von Mauer: Der verkannte revolutionaer Adolf Hoerzel. Werk und Wirkung. 2003, S. 7 - 8.
- 6: Karin von Mauer: op. cit. S.169.
- 7: Adolf Hoelzel-Wegbreiter der Moderne. Galerie Schlichtenmaier, 2001. (Ausstellungskatalog.)
- 8: Alxander Klee, Adolf Hoelzel und die Wiener Secession. Prestel Verlag, 2006.
- 9: Wolfgang Wenzmar (Hrsg.), Hoelzel und sein Kreis. Stuttgart 1961. (Ausstellungskatalog.)
- 10: Adolf Hoelzel. Sein Weg zur Abstraktion. Stadt Dachau,

1972. (Ausstellungskatalog.)
- 11: Adolf Hoelzel. Sein Weg zur Abstraktion. Stadt Dachau, 1972. (Ausstellungskatalog.)
- 12: Adolf Hoelzel von seinen Schuelern. Galerie der Stadt Stuttgart, Stuttgart 1978. (Ausstellungskatalog.)
- 13: 関連する良質な研究には、次のものがあるが、次回の課題とした。Eva-Marinaroitzheim, Stunde Null? Die Akademie der bildenden Kuenste ab 1946, In: Hrsg. V. Nils Buettner u. Angela Ziegler, 250 Jahre Akademie der Bildenden Kuenste Stuttgart. 2011.
- 14: Karin von Mauer: op. cit. S.165.
- 15: Ibid. S.163.
- 16: Ibid. S.165. ヴィリィ・パウマイスターに関しては、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、第2、3章、参照。
- 17: Ibid. S.164- 5.
- 18: Ibid. S.166.
- 19: Ibid. S.166.
- 20: Ibid. S.164.
- 21: Ibid. S.167.
- 22: Ibid. S.167.
- 24: Ibid. S.167.
- 25: Ibid. S.167-168.
- 26: Ibid. S.168.
- 27: Stefan Frey: Ittens Studienjahre in Bern und Genf. In: Johannes Itten: Kuenstler und Lehrer. 1984. S.45.
- 28: 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。
- 29: Vgl.: Johannes Itten. Tagebuch I. In: Johannes Itten: Tagebuecher Stuttgart 1913-1916 und Wien 1916-1919. Abbildungen und Transkription. 1990.
- 30: 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。
- 31: Johannes Itten. Tagebuch IV. S. 6.
- 32: Karin von Mauer: op. cit. S.168-169.
- 33: Ibid. S.158.
- 34: Ibid. S.xx.
- 35: Ibid. S.159-60.
- 36: Ibid. S.158- 9
- 37: Ibid. S.160-163.
- 38: Ibid. S.160-163.
- 39: Ibid. S.81.
- 40: Ibid. S.81.
- 41: Ibid. S.81-82.
- 42: Ibid. S.82.
- 43: Ibid. S.82.
- 44: Ibid. S.84.
- 45: Ibid. S.84.
- 46: Ibid. S.86.
- 47: Ibid. S.86.
- 48: Ibid. S.88.
- 49: Ibid. S.88.
- 50: Ibid. S.89.
- 51: Ibid. S.89.
- 52: Ibid. S.90.
- 53: Ibid. S.90.
- 54: Ibid. S.92.
- 55: Ibid. S.93.
- 56: Ibid. S.94.
- 57: Ibid. S.94-95.
- 58: Ibid. S.95. なお、「溢出 Ueberfutung」の概念は、「空間の構築性」という造形表現論の中核的な事柄を音楽表現上の用語をヒントとしながらも、造形的現象をアナログカルに言い表そうとした、造形表現論的概念だと思われるが、現時点では十分に解っていない。ヘルツェルの制作・造形表現の展開によって大きな力を持った概念であるので、先行研究を掘り下げることも含め、今後の研究課題としたい。
- 59: Ibid. S.95.
- 60: Ibid. S.95.
- 61: Ibid. S.146.
- 62: Ibid. S.147.
- 63: Ibid. S.147.
- 64: Ibid. S.86.
- 65: Ibid. S.151.
- 66: Ibid. S.152-153.
- 67: Ibid. S.154.
- 68: 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」宇都宮美術館『ヨハネス・イッテン 芸術への道[論文集]』、2005年、第4節、おわりに、参照。

図版出典

- 図1 ヘルツェル「赤のコンポジッション」1905年：Karin von Mauer: *Der verkannte revolutionaer Adolf Hoerzel. Werk und Wirkung.* 2003. S.103.
- 図2 ヘルツェル「コンポジッション」1911/12年頃：Karin von Mauer: op. cit. S.103.
- 図3 ハンス・ブリュールマン「ダンスを踊るカップル」1911/12年：Wolfgang Wenzmar (Hrsg.), Hoelzel und sein Kreis. Stuttgart 1961. S.55.
- 図4 オットー・マイアー＝アムデン「交差した人物像」1911年：Karin von Mauer: op. cit. S.164.
- 図5 ヴィリィ・パウマイスター「バラ色の上に描かれた色彩ストライプの人物像」1920年：Ibid. S.164.
- 図6 オスカー・シュレンマー「ブロンズのレリーフ J G」1919年：Ibid. S.164.
- 図7 イーダ・ケルコヴィウス「抽象」1933年：Ibid. S.165.
- 図8 マックス・エッカーマン「ふわふわと消え去る調べ」1954年：Ibid. S.167.
- 図9 ヘルツェル「聖書のモチーフ（色彩コンポジッション）」1914年：Ibid. S.81.

- 図10 ヘルツェル「崇拜のためのプラン」1914年：Ibid. S.79.
 図11 ヘルツェル「子どもたちの祈り」1916年：Ibid. S.83.
 図12 ヘルツェル「ベルギーのテーマに基づいたコンポジション」
 1913年：Ibid. S.78.
 図13 ヘルツェル「抽象Ⅰ」1915年：Ibid. S.84.
 図14 ヘルツェル「抽象Ⅱ」1915/16年：Ibid. S.84.
 図15 ヘルツェル「抽象大作」1916年頃：Ibid. S.85.
 図16 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：Ibid. S.87.
 図17 ヘルツェル「キリストとの出会い」1917年：Ibid. S.89.
 図18 ヘルツェル、ペーター・ペーレンス設計の大聖堂における
 Altartriptychon、1917年：Ibid. S.89.
 図19 ヘルツェル、パールセン企業ステンドグラスの細部（中央の
 ガラス板に描かれている一枚一枚のガラス板）、1915年完成：
 Ibid. S.92.
 図20 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）、1916/18年完成：Ibid. S.91.
 図21 パールセン企業ステンドグラス全風景と室内の光景（三面か
 らなる窓枠の全景、アルヒーフ記録写真）：Ibid. S.93.
 図22 パールセン企業ステンドグラス、入口からの光景：Ibid. S.94.
 図23 ヘルツェル、旧シュトゥットガルト市役所、階段室左側のス
 テンドグラス、1928/29年：Ibid. S.146.
 図24 ヘルツェル、旧シュトゥットガルト市役所、階段室中央部の
 ステンドグラス、1928年：Ibid. S.147.
 図25 ヘルツェル、旧シュトゥットガルト市役所、階段室右側のス
 テンドグラス、1928年：Ibid. S.147.
 図26 シュトゥットガルト市役所正面階段室の概要写真：Ibid.
 S.146.
 図27 ヘルツェル、シュトゥットガルト市役所二階階段室の5番目
 の窓のステンドグラス・プラン、1928年：Ibid. S.148.
 図28 ヘルツェル、ハノーファー、ペリカン製作所ステンドグラス
 ガラス板の為のプラン：Ibid. S.151.
 図29 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：Ibid. S.152.
 図30 二つのステンドグラスの今日の状態：Ibid. S.154.
 図31 ニーダーザクセン・ラント美術館の、ガラス板で埋め尽くさ
 れたペリカン社の無数の窓：Ibid. S.153.
 図32 シュトゥットガルトのメルクリン邸のステンドグラス、今日
 の窓全景：Ibid. S.155.
 図33 シュトゥットガルトのメルクリン邸のステンドグラス、部分
 （左：窓中心部、右：窓下部）：Ibid. S.154.

訂正

先の拙稿「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
 人間発達環境学研究所『研究紀要』、第8巻第2号、2015年）に要
 修正箇所が見つかりました。ここに訂正させて戴きたいと思いま
 す。和歌山県立美術館の青木加苗氏のご好意により気がつきまし

た。

（誤）：「ドイツに生まれた後オーストリアに育ち」（p.26,r.）

（正）：「オーストリアに生まれ、育ち」（同上）

（誤）：「木版上に彩画された1886年の作品」（p.27.l.）

（正）：「木版上に彩画された1886年の作品」（同上）

（誤）：「アドルフ・ヘルツェル主要作品」（p.31）

（正）：「アドルフ・ヘルツェル関連作品・主要作品」（同上）

（誤）：図6：「窓際で縫い物をする老婆」、1884年（p.31）

（正）：図6：マックス・リーパーマン「窓際で縫い物をする老
 婆」、1884年（同上）

（誤）：図8：ヘルツェル「大聖堂における3人の婦人」、1881年
 （p.31）

（正）：図8：ヴィルヘルムライブル「大聖堂における3人の婦
 人」、1881年（同上）

（誤）：図10：ヘルツェル「大工の夫人」、1885年（p.31）

（正）：図10：ヘルツェル「自宅での祈祷」、1885年（同上）

（誤）：図23：ヘルツェル「市場の光景」、1910/11年

（正）：図23：ヘルツェル「市場の光景Ⅰ」、1910/11年

（誤）：図26：ヘルツェル「赤のコンポジション」、1905年

（正）：図26：ヘルツェル「赤のコンポジションⅠ」、1905年

1. ヘルツェル転換期の作品

図版一覧



図1：ヘルツェル「赤のコンポジション」1905年



図2：ヘルツェル「コンポジション」1911/12年頃

2. ヘルツェルの弟子達の作品



図3：ハンス・ブリュールマン「ダンスを踊るカップル」1911/12年

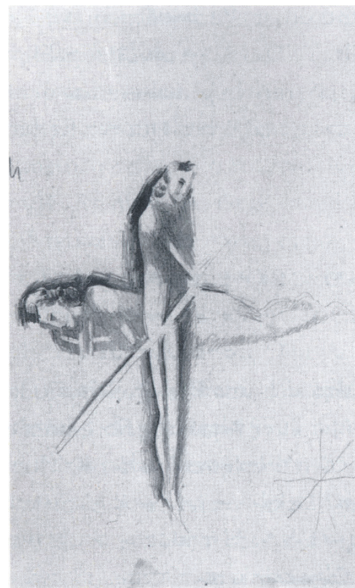


図4：オットー・マイアー＝アムデン「交差した人物像」1911年



図5：ヴィリィ・バウマイスター「バラ色の上に描かれた色彩ストライプの人物像」1920年

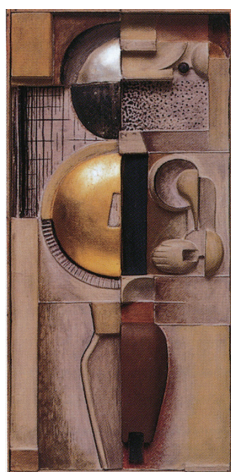


図6：オスカー・シュレンマー「ブロンズのレリーフJG」1919年

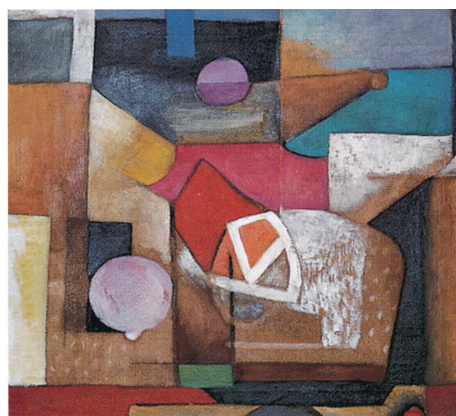


図7：イーダ・ケルコヴィウス「抽象」1933年



⇒ 右:図8:マックス・エッカーマン「ふわふわと消え去る調べ」1954年

3. 1910-20 年代のヘルツェルの仕事



図 9：ヘルツェル「聖書のモチーフ (色彩コンポジション)」1914 年



図 10：ヘルツェル「崇拜のためのプラン」1914 年

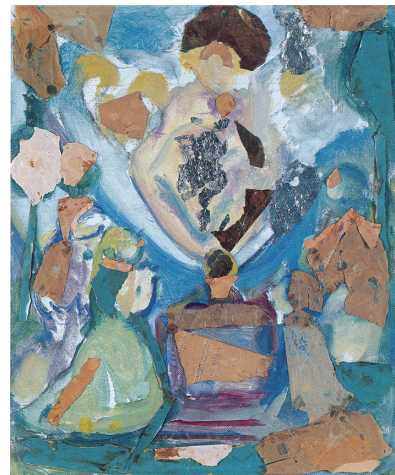


図 11：ヘルツェル「子どもたちの祈り」1916 年

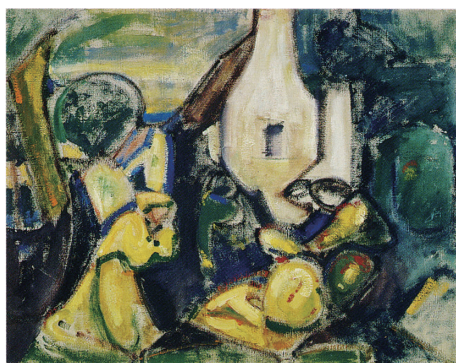


図 12：ヘルツェル「ベルギーのテーマに基づいたコンポジション」1913 年

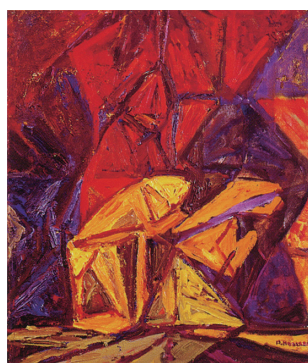


図 13：ヘルツェル「抽象 I」1915 年

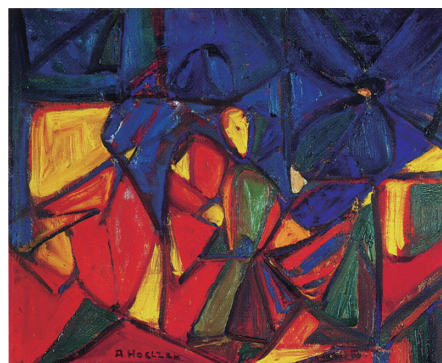


図 14：ヘルツェル「抽象 II」1915/16 年

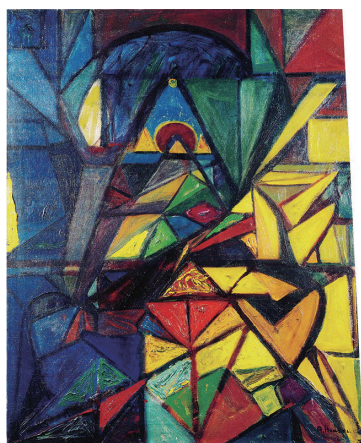


図 16：ヘルツェル「フーガ (立ち上がるというテーマについて)」1916 年

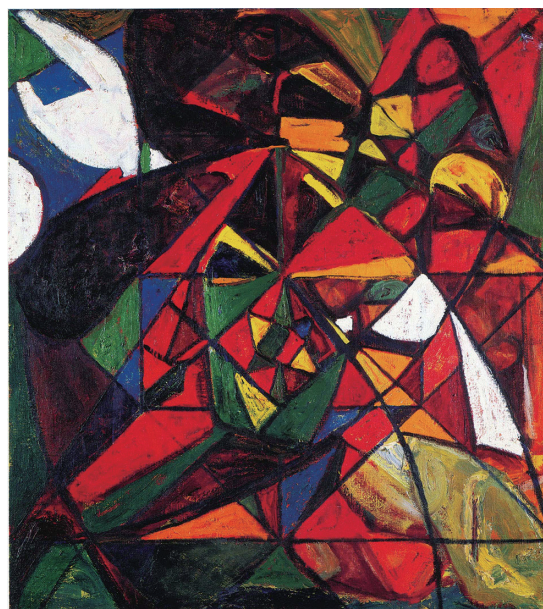
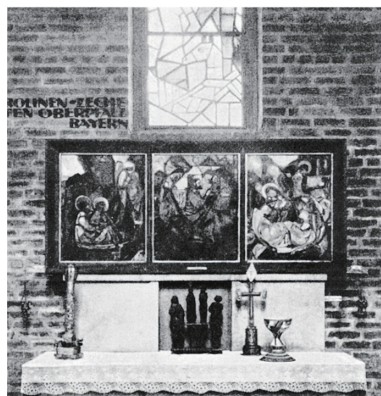


図 15：ヘルツェル「抽象大作」1916 年頃



左：図 17：ヘルツェル「キリストとの出会い」1917 年



右：図 18：ヘルツェル、ペーター・ペーレンス設計の大聖堂における Altartriptychon, 1917 年

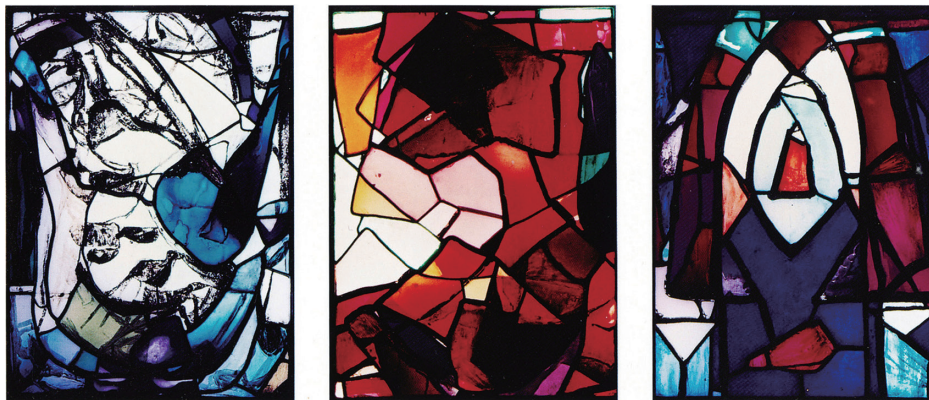


図 19：ヘルツェル、パールセン企業ステンドグラスの細部（中央のガラス板に描かれている一枚一枚のガラス板）、1916/18 年完成



図 20：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）、1916/18 年完成



図 23：ヘルツェル、旧シュトゥットガルト市役所、階段室左側のステンドグラス 1928/29 年

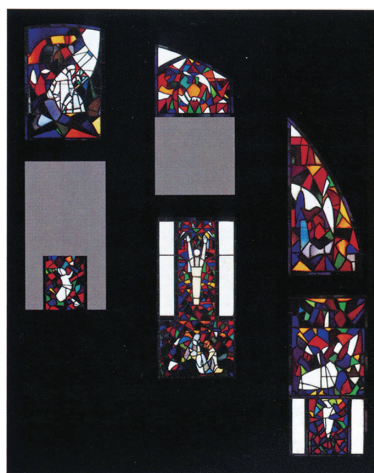


図 24：ヘルツェル、旧シュトゥットガルト市役所、階段室中央部のステンドグラス 1928 年

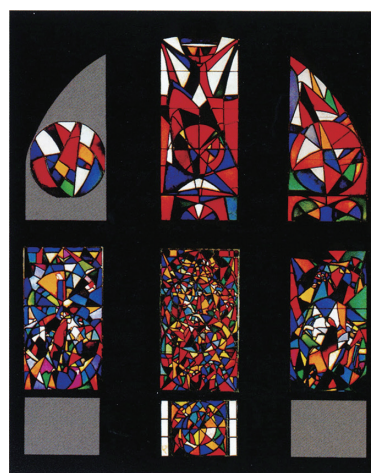


図 25：ヘルツェル、旧シュトゥットガルト市役所、階段室右側のステンドグラス 1928 年



図 27：ヘルツェル、シュトゥットガルト市役所二階階段室の 5 番目窓のステンドグラス・プラン、1928 年



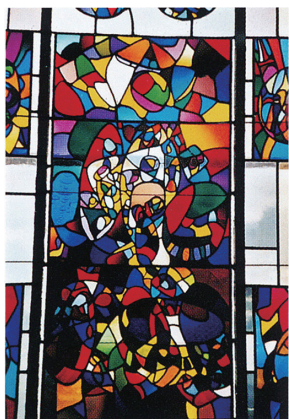
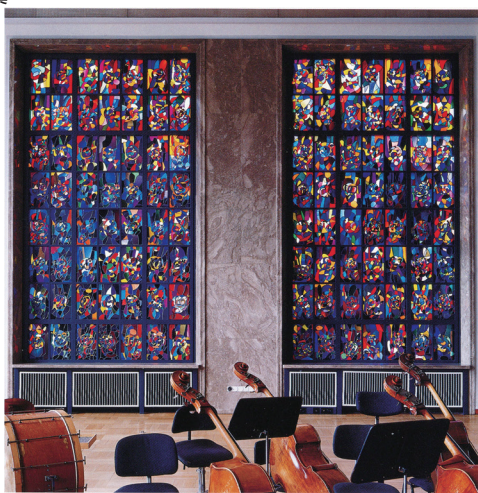
上左：図 28：ヘルツェル、ハノーファー、ペリカン製作所ステンドグラスガラス板の為のプラン

上右：図 29：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



図 31：ニーダーザクセン・ラント美術館の、余り部材を活用した無数のペリカン社ガラス板で埋め尽くされた窓

図 30：二つのステンドグラスの今日の状態



⌘ 左上、右上：図 33：シュトゥットガルトのメルクリン邸のステンドグラス、部分（左：窓中心部、右：窓下部）



図 32：シュトゥットガルトのメルクリン邸のステンドグラス、今日の窓全景