

翻 訳

ヴォルフガング・ブリュックナー 『青騎士』における民藝の発見

——内面の響きをもとめて——

河 野 眞 (訳)

[解題]

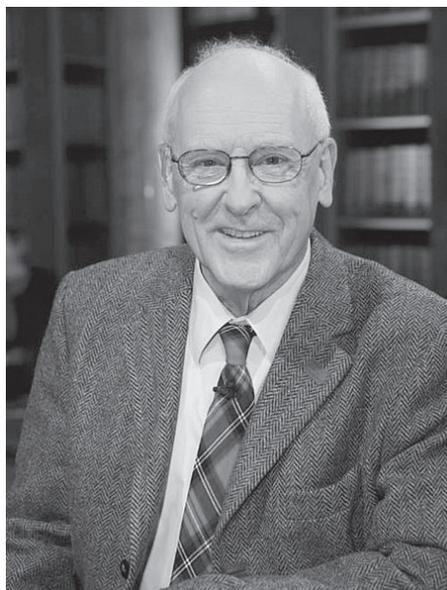
本稿は、ヴォルフガング・ブリュックナーの論考「『青騎士』における民藝の発見 — 内面の響きをもとめて」の全訳である。はじめに書誌データを挙げる。

Wolfgang Brückner, *Der Blaue Reiter und die Entdeckung der Volkskunst als Suche nach dem inneren Klang*. In: Gottfried Boehm und Helmut Pfotenhauer (Hgg.), *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung, Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*. München 1995, S.520–542.

著者について

ヴォルフガング・ブリュックナーは1930年5月14日にドイツのヘッセン州フルダ (Fulda) に生まれた民俗学者・ゲルマニストである。

勉学では、フランクフルト大学において哲学・ゲルマニスティク・フォルクスカンデ (民俗学)、歴史学、美術史を学び、特に同大学の員外教授であったマティルデ・ハインに就いて民俗学に進み、1955年にハイン女史の下で巡礼地ヴァルデュルンに関する研究で学位を得た。そして同じくフランクフルト大学の「民俗学研究所」(Institut für Volkskunde) の助手となり、1964年に「図像と習俗」(Bildnis und Brauch) の研究で教授資格を得、1968年に教授となり、また研究所の主宰となった。1973年にヴェル



ツブルク大学のドイツ文献学・民俗学科の正教授に招聘され、そこを拠点として多方面の活動を行い、1998年の定年後も、ドイツ民俗学会の一方の雄として斯界に独自の比重を占めている。

主要著作

- ブリュックナーはドイツ民俗学を専門とするが、そこでのレパトリーが多岐にわたることは驚くほどである。著作も非常に多いがここではそのなかから選抜して挙げる。
- Die Verehrung des Heiligen Blutes in Walldürn*. Aschaffenburg 1958. (学位論文 Diss. Frankfurt am Main 1956)
- Bildnis und Brauch. Studien zur Bildfunktion der Effigies*. Berlin 1966. (教授資格申請論文 Habil.-schrift 1964) Diss. Frankfurt
- Hinterglasmalerei*. München 1976.
- Gnadenbild und Legende. Kultwandel in Dimbach*. Würzburg 1978 (Land und Leute 2.)
- „Arbeit macht frei“. *Herkunft und Hintergrund der KZ-Devise*. Opladen 1998 (Otto-von-Freising-Vorlesungen der Katholischen Universität Eichstätt 13.)
- Kultur und Volk. Begriffe, Probleme, Ideengeschichte*. Würzburg 2000. (Veröffentlichungen zur Volkskunde und Kulturgeschichte 77.)
- Bilder und Öffentlichkeit. Ästhetische Theorienbildung, museale Praxis, Quellenkritik*. Würzburg 2000, München 1976. (Veröffentlichungen zur Volkskunde und Kulturgeschichte 81.)
- Kunst und Konsum. Massenbilderforschung*. Würzburg 2000 München 1976. (Veröffentlichungen zur Volkskunde und Kulturgeschichte 82.)
- Kulturtechniken. Nonverbale Kommunikation, Rechtssymbolik, Religio carnalis*. Würzburg 2000. (Veröffentlichungen zur Volkskunde und Kulturgeschichte 85.)
- Frömmigkeit und Konfession. Verstehensprobleme, Denkformen, Lebenspraxis*. Würzburg 2000 München 1976. (Veröffentlichungen zur Volkskunde und Kulturgeschichte 86.)
- Geschichten und Geschichte. Weltvermittlung durch narratives Verstehen*. Würzburg 2000 München 1976. (Veröffentlichungen zur Volkskunde und Kulturgeschichte 87.)
- Massenbilderforschung. Eine Bibliographie bis 1991/1995*. Würzburg 2003. (Veröffentlichungen zur Volkskunde und Kulturgeschichte 96.)

編著

- Falkensteiner Protokolle: Diskussionspapiere und Protokolle der in Falkenstein (Taunus) vom 21. bis 26. Sept. 1970. Abgehaltenen Wissenschaftlichen Arbeitstagung des Ständigen Ausschusses für Hochschul- und Studienfragen der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde*. Frankfurt am Main

1971.

Kontinuität? – Geschichtlichkeit und Dauer als volkskundliches Problem, hrsg. von Hermann Bausinger und Wolfgang Brückner. 1971.

主宰誌

Ethnologica Bavarica. (1976年創刊)

Jahrbuch für Volkskunde. (1978年創刊)

なお、この文献リストで1970年代後半から2000年までが欠けているのは、その間に『エトノロギカ・バヴァリカ』を毎号うずめていた膨大な論考が2000年から「民俗学・文化史叢書」(Veröffentlichungen zur Volkskunde und Kulturgeschichte)として順次刊行されたことによって実質的には論者の著作集にまとめられたからである。

ヴォルフガング・ブリュックナーの経歴と研究業績

ブリュックナーの最初の著作は学位論文「ヴァルデュルンの聖血汁」であった。巡礼地とその習俗に関する大部な調査分析であったことから分かるように、自身の信仰宗派であるカトリック教会圏内の民俗文化に関する研究であった。これはブリュックナーのその後の特質につながる第一の要素と言ってよい。次の教授資格申請論文は支配者などの肖像人形(ひとがた)とその習俗、とりわけ顕彰と葬送に関する考察であり、図像研究の性格を帯びていたが、これはその後の研究をつらぬく第二の特質と重なる要素である。また教授となってまもない時期の1971年に「ファルケンシュタイン・プロトコル」の編者となった。これは1970年にヘッセン州ファルケンシュタインで開催された〈ドイツ民俗学の学問名称と研究方法にかんする〉ドイツ民俗学会のワークショップの記録で、ブリュックナーは企画の呼びかけ人であった。このワークショップはドイツ民俗学の今日に至る推移の転回点として知られており、それに中心的に関与したことはブリュックナーの研究者歴を特色付ける第三の特質であった。しかしこの三つの特質は、いずれも、それらから直線的に想像されるような単純なものではなく、社会と学界との関わりで特異な様相を示すことになった。

第一のカトリック教会の要素に注目するのは、ドイツ民俗学会を十九世紀末の創設以来率いてきたのは、主にプロテスタント教会に属する人々であったことと関係するからである。その組織は西欧キリスト教の大きな二つの宗派のどちらかを決定的な持ち味とするわけではなかったが、民俗学のあり方に微妙に影響したことは否定できない。これについては訳者は著作『ドイツ民俗学とナチズム』のなかでも取り上げたことがある。それはともあれ、ブリュックナーは後年、ドイツ民俗学会の主流とは距離を置き、独自の研究組織「バイエルン

民俗学会」を主宰し、また独自の研究誌を編むようになるが、そこで明確にしめされたのはカトリック教会に重点を置く姿勢であった。その専門誌『民俗学年報』(*Jahrbuch für Volkskunde*)は、1936年から1938年にかけてカトリック教会系の代表的な民俗学者ゲオルク・シュライバーが編集し、ナチスの圧力で中断を余儀なくされた専門誌『民と民衆体—民俗学年報』の後継として企画され、またその実現を支えたのは、カトリック教会系の学術支援団体ゲレス協会であった。

第二の要素は広い意味でイコノグラフィーと言ってもよい。図像の読解はドイツ民俗学のなかでは早くからかなり大きな比重を占めてきた。そこへ進んだときの思想的な背景はここでは説明を省くほかないが、ブリュックナーの(やや幅広くみた)同時代人にも、それを特色とした人は少なくない。対比のために一人だけを挙げれば、マールブルク大学教授マルティーン・シャルフェ(1936年生)もまた宗教民俗学をレパトリーとし、そのさい独自のイコノグラフィーを追求したが、その研究はプロテスタント教会を対象としていた。

第三はドイツ民俗学会のとの関係である。ブリュックナーはその世代では、数少ない教授資格論文に裏付けられた教授であり、1970年前後は学会の新しいリーダーのなかでは一頭地を抜いていた。ファルケンシュタイン・プロトコルを主導したのはその証しであり、また翌1971年にはドイツ民俗学会の大会記録として「連続性：民俗学の問題としての歴史性と持続」をヘルマン・パウジンガーと共に編んだ。

しかしその頃すでに軋轢が芽吹いていた。周知のように1968年の〈異議申し立ての年〉を頂点としてドイツでは学園紛争ならびに広く若者を中心として体制への抗議の運動が高まった。またそれを特に敏感に受けとめ独自の内部批判が起きた学問分野の一つが民俗学であった。ナチスへの相乗に陥った民俗学の清算が改めて問われたのである。その詳細は拙著『ドイツ民俗学とナチズム』(創土社 2005) その他で記したのでここでは省くが、批判の矛先は、ブリュックナーが近い関係にあったバイエルンやオーストリアの一世代前の民俗学徒にも及んだ。また批判的となった人々のなかにはカトリック教会系の学者が少なく、また批判する側は(本人たちはそう意識していなかったろうが)概ねプロテスタント教会系であった。それらは軋轢の素地と言ってもよいものであったが、それでもしばらくは潜在的であった。表面化したのは1980年代で、特に1985年のベルリンでの民俗学会の大会で爆発した。そこでブリュックナーは先行世代の民俗学徒とナチズムへの責任を問う動きが一部で軽薄であることを指摘したが、それが反感を買い、以後、ブリュックナーは学会とは距離をおくようになり、その少し前から刊行を始めていた『民俗学年報』を始めとする自己の主宰する専門誌とバイエルン民俗学のグループを率いて独自に活動をするようになった。しかもその関心は多岐にわたり、執筆量も驚くほどである。しかしそうした独特の立ち位置のために、ブリュックナーの業績は、外部の者の視野に入りにくいところがある。しかしドイ

ツ民俗学界では、意識せざるを得ない一方の雄でありつづけている。

今回、訳出したのは、ブリュックナーの他方面の活動の一つである民俗学的イコノグラフィーに関係している。これは目下訳者が関心を寄せているドイツ民俗学における民藝 (Volkskunst) の議論とかかわっている。本論の中身は、民藝と高次藝術との関わりを、現代藝術の源流の一つでもある表現主義の藝術家たちの場合について、そこで何が起きていたのかを問うている。ワシーリー・カンディンスキーやフランツ・マルクをはじめとする藝術家たちである。これまでも資料としては『青騎士』自体は早くから紹介されてきたこともあって、ガラス裏繪への彼らの関心も知られてはいた。しかしドイツ語圏における民藝への着目や民藝論の流れとの交叉という観点はほとんど見られなかった。その面からの系統的理解の上で不可欠の一コマとして、それを論じた本論を共有の参考資料とすることを考えたのである。

なお本文中で引用される『青騎士』の文章は、できるだけ既訳 (岡田素之・相澤正己 [訳] 白水社 2007年刊) をもちいて美術関係者等の知見と接続することを心がけた。

—— 最後に論者との関わりについて付言しておきたい。訳者の場合、ドイツ民俗学に手を染めるようになった最初は宗教民俗学、とりわけカトリック教会系の宗教民俗の結集核としての巡礼地の研究であった。それゆえ早くからブリュックナーの学位論文 (としては出色の一作) には目を通していた。また巡礼研究の過程でその方面の第一人者レンツ・クリス=レッテンベック氏 (バイエルン・ナショナル・ミュージアムの民俗学部門主任) からブリュックナーを紹介され、1991年にはヴェルツブルクに同氏を訪ねて、その特に宗教民俗学の研究の現場を見せてもらったことがあった。巡礼地の詳細なデータづくりの実際などである。そうした面識はともかく、ドイツ民俗学界の不可欠の一角として、ブリュックナーの存在は何らかのかたちで紹介したいと予て考えていた。今回、ささやかながら宿望のほんの一部を果たしたのである。

Sep. 2015 S. K.

ヴォルフガング・ブリュックナー 『青騎士』における民藝の発見 ——内面の響きをもとめて——

1912年に『青騎士』のタイトルで年刊物として現れた書物の巻頭に置かれたのは、*フランツ・マルクの三篇の文章だった。一つ目は「精神的財物」、二つ目は「ドイツの〈野獣派〉」、三つ目は「二枚の繪」である¹。その三つ目は次のように書き始められた。

叡智は、それが生み出す子供たちによって正当化されなければならない。もし私たちが、同時代人を教え導くほどに叡智ある存在であろうとするなら、己れの叡智を自己の作品によって正当化せねばならず、それを自明のことがらのように示さねばならない。

その際、事態は私たちによって能う限り困難になるかも知れない。それは、未来を指し示すとは言え、未だ実証されていない私たちの作品を、疾うの昔に実証された古い文化が生んだ作品と同列に置くという厳しい試練に、私たちが恐れることなく立ち向かうためである。なぜなら、かかる比較による以上に、私たちの理念は明確に説明し得ないと考えるからだ。表現はどれほど異なるにせよ、本物は常に本物と並んで存続するものだ。現在は、かかる考察に都合のよい時期でもある。私たちは、今日、二つの長い時代に差しかかっていると思われるからだ。……そうした叫びは、すでに百年も前にもっと声高に聞こえていた。当時すでに、新しい時代がまもなく到来する、私たちが今日考えるよりもっと早く来るとの思いがあった。それからさらに一世紀が経ち、その間に、ある長い発展が猛烈なテンポで生じた。人類は、偉大な古典世界の崩壊の後にはじまった一千年期の最終段階を、文字通り駆け抜けた。その一千年が始まった頃には、〈プリミティブな人々〉が新しい永い藝術発展のための最初の基礎を築き、最初の殉教者たちが、新しいキリスト教の理想のために死んでいった。

今日、藝術と宗教において、この永い発展は走破されている。しかしなお瓦礫だらけ

1 *Der Blaue Reiter*, hg. v. Wassily KANDINSKY und Franz MARC. Dokumentarische Neuausgabe von Klaus LENKHEIT mit 161 Abb.(=Serie Piper 300). München 1965, 4.Aufl. 1984, S.33–38 (7.überarb. Aufl. 1989). [邦訳] カンディンスキー／フランツ・マルク (編) 岡田素之・相澤正己 (訳) 『青騎士』白水社 2007.

の広大な土地が横たわり、古い観念やフォルムが満ちあふれて、すでに過去のものであるにもかかわらず、なかなか消え去ろうとしない。……

さまざまな宗教が、おもむろに死滅する。

しかし古い時代の譲渡可能な所有物であった藝術様式は、十九世紀半ばに壊滅的に崩れ去った。それ以来、もはや様式は存在しない。それは、まるで疫病に襲われたかのやうに、世界中で消滅している。それ以来、真剣な藝術として存在してきたのは、一人一人の作品である。

ここで次の脚注がほどこされる。

たとえばフランスでは、セザンヌやゴーギャン、ピカソまで、ドイツではマレーヌやホードラー、カンディンスキーまで。これを言うのは、名前を挙げた藝術家の評価のためではなく、フランスとドイツにおける繪畫の表現フォルムの展開をおおまかに示すためである。

そして論説は次のように続けられる。

そうした微しや作品は、どこにあるのだろうか。何によって本ものを見分けるのだろうか。

あらゆる本ものと同じく、その真実性を蔵する内的生命によってである。藝術的な事物において、作品の慣習的な外面などにはまったく顧慮せず、ひたすら真実を愛する人々によって創られたすべてのものは、いずれの時代にあっても本ものでありつづけるからである。

この小文のはじめに、そのために*二つのちょっとした例を挙げておいた。左側は1832年のグリム兄弟の『昔話集』に添えられた民衆的な挿繪であり、右側は1910年のカンディンスキーの畫描である。最初のもは民謡のように真実であり、まったく内面的で、その時代によって完全な自明性と愛を以て理解された。それは1832年には未だどの職人も、どの王子も、同じ藝術感情をもっており、そこからこの小さな繪は創られたからだ。その頃つくられたあらゆる本ものは、公衆と、かかる純粹で濁りのない関係をたもっていたのである。

ところで私たちは思うのだが、この古い昔話の繪を内面的で藝術的と感得する人なら誰でも、私たちが現代の事例として対置するカンディンスキーの繪を見ても、まったく同じ藝術表現の深い内面性を有していると感じるだろう。— たとえビーダーマイヤー

期の人々が同じ自分たちの昔話の繪に見ていたような、そうした自明性を以て享受することはできないにせよ。とまれ、そうした関係のためには、今日でもなおその〈土地〉には様式があるという、前提条件や根本条件が必要とされるだろう。

事態はそうではないのだから、本ものの藝術作品と公衆との間に、一つの裂け目が口を開けざるを得ない。

そうとしか考えられないのは、藝術的に才能のある人が、もはやかつてのように同胞たる^{フォルク}民の藝術本能にもとづいて創造することができず、その本能は失われてしまったからである。

しかし、正にこの事実が、これまで述べたことがらを真剣に考えさせるよすがとなり得るのではなかろうか。新たな繪を前にして夢見ることが始まり、やがてそれが魂を新たに揺さぶるのではなかろうか。

二枚の繪（本文末尾の訳者による参考図版）に寄せられたこのテキストに接すると、問わずにはおれないことがある。ここでの繪畫記述は、実際のところ、古典古代からの一連の教説に私たちが出会うところの過去に思いを致す種類の心理分析的あり方は果たして比較分析的手法を中心にしたものなのであろうか、と。フランツ・マルクは、互いに排斥し合う評価の可能性をすでに初めのところで斥けている。だからとて迷彩をほどこしているわけではない。これらの繪のどれもが、彼にとってはそれ自体としてまっとうであり、それゆえ〈どれほど多彩に現れようとも、本ものとして隣りあっている〉。論者は描写しているのではなく、構成し要請している。すなわち藝術家と公衆との一致が生成の場である藝術と宗教の合一、言い換えればその時々時代の様式の受容の仕方をもとめている。

ここでアクセントを置いて説かれるのは、歴史主義の危機が様式の無さと藝術性の無さにあることである。マルクは、観察者がたとえば昔話像（Märchenbild）の〈内面性と藝術性〉を〈感得する〉素地としての〈藝術感覚〉を通じた一致について語っている。今日の私たちは、フランツ・マルクの眼で見ることを学校で教育されており（たぶん曾祖父のモダンになるだろう）、他ならぬこの二枚の繪の対比そのものに先ずは啞然とする。なぜなら、1832年の印刷グラフィックのイラスト性・コムポジション技術・インテリア性には、*ビーダーマイヤー時代そのものを、しかもその古典的伝統ならびに壁面のうめくさとしての用途ともども見てとることができるからである。しかし1910年のカンディンスキーの騎士との関係まで見てはいない。ちなみに、それは「抒情的」（Lyrisches）のタイトルがつけられていた。それについて言い添えれば、価値評価的な比較を狙っているのでも、それが望ましいと考えているのでもない。精々、^{テルツイウム・コムパラツイオーニス}比較の尺度と言うようなものである。すなわちこれらの諸作品を認識し理解する上で抛るべき〈真実を内にかくしている内的生命〉にして〈完全な

自己了解〉である。

1832年のグリム・イラストにとって、それが当てはまるのは、『子供と家庭の昔話集』を1812年に世に送った出版関係者で、後者は、献呈先の*ベッティーナ夫人、また彼女のベルリンの冬季サロンであった。しかしフランツ・マルクは、教養を背景にする代わりにヘルダーの詩論にこもる原理に言及した。もっとも、グリムの昔話の原理もまたそこに依拠していたとは言い得よう。が、とまれ事実として民のなかへ入ってゆき、〈民謡と同じく本物にしてまったく内的〉であることを語る。ちなみに、民謡について今日の私たちは学問のなかで、民謡の構成とその因由について、言い換えればこれら初期のフォークロリストたちの発見と独創に負うところのジャンルについて高度に厳密な知識を持っている。そこでは、本ものの基準、真実という概念、認識への意図が大胆にからみあわせられながら躍動していたのだ。それゆえ私たちは、精神科学 (Geisteswissenschaften 人文科学) の常として、よりまさった志向・言語・観察の土台に立たねばなるまい。これは詰るところ、ここでうめくさ的に語られた見地から眼をそらさずに問いを発することである。

年刊物に収録された147点の図版のなかで、11点がバイエルンの土俗的なガラス裏繪である (図版 p. 184)。*カンディンスキーと*ガブリエーレ・ミュンターは、発見されたばかりの技法を迫及していたのである。『青騎士』の刊行から五年後、*マックス・ピカートが、第一次世界大戦の最中ながら、土俗的なガラス裏繪に関する素晴らしい著作を世に送った。当時は、まだ極く僅かしかなかったガラス裏繪のコレクションを活用したのである。本のタイトルは『表現主義的な農民繪畫』と言い、1917年の初版以後、1918年の第二刷、1922年と第三刷と版を重ねた。それは純然たる図版図書のシリーズの最後のものでもあった²。

複製繪畫とはガラス裏繪である。ガラスの裏に輪郭を描き、その間を薄いラッカーあるいは油繪具で着色し、それをさらにラッカーで覆う。またゴム溶液で輪郭を描き、間に金箔を貼ることもある。最も古い作品は鏡面に描き、水銀が貼られていた。夏は垣根や家々を塗装していた農民が、冬にはこれらの繪を手がけるのである。上部バイエルンやフランケン地方やバーデン南部では、百年前に村では何人かが描くことができ、村人すべてが感じることができ、それゆえ無名でしかあり得ないものに心得のある人が今もここかしこに残っている。ガラス裏繪、それは繪畫の歴史における民謡である。

2 Max PICARD, *Expressionistische Bauernmalerei*. München 1917, 2.Aufl. 1918, 3.Aufl. 1922. Wolfgang BRÜCKNER, u. Friedrich KNAIPP, *Hinterglas-Künste*. Linz und München 1988, S.15-24. (「発見と研究の歴史」)。



バイエルン地方の鏡ガラス絵《聖マルティヌス》

ここで私たちは、フランツ・マルクと同じく、〈民謡〉の概念を、繪畫の潜在的な創造者たる農民と関係づけることになった。だからとて、歴史的状況が重なっているわけでも、過去の社会文化的な実情と照応するわけでもなく、また当時*アーロイス・リーグルが様式藝術の整理のために仮説として導入した〈藝術意志〉ともほとんど結びついていない。ここで引用したマルクとピカートの文章は、むしろ現代美学の語られた神学 (narrative Theologie) の一部、すなわち表現主義の信奉伝説 (Kultlegende) である。それゆえここに語られるのは図像の解説ではなく、図像の聖別であり、それを行なう帰依のしぐさである。年刊物のなかでフランツ・マルクは、〈同胞たる民の藝術本能〉を明るみに出し、それによって〈藝術的才能〉に訴えようとした。彼は、〈新しい繪畫を、それが心を新しい羽ばたきへとみちびくところまで夢見はじめ〉たのかも知れない。

ミュンヘンの表現主義の畫家グループたちは、年刊誌『青騎士』の刊行の後、第一次世界大戦の勃発の前に、研究・ジャーナリズム・商業を併せて名乗りを挙げた。カンディンスキーによって創刊され、当初は彼自身がリーダーであった1909年の〈ミュンヘン新藝

術家協会) (Neue Künstlervereinigung München) である。これは、1904年に設立されたピーパー社が永年計画していた雑誌で、また創刊号だけで終わったその『青騎士』を共同で編集したのはロシア人のワシリー・カンディンスキーと上部バイエルン出身のフランツ・マルクであった。編集は、ミュンヘンでの二回の展示会の企画者である女性の名前でも現れた。それらの繪畫は、今日、ミュンヘンのいわゆる「ノイエ・ピナコテーク」とコッヘルのフランツ・マルク・ミュージアムとムルナウのいわゆる「ロシア人の家」に懸けられている他、特にレンバッハハウスのミュンヘン市ギャラリーにガブリエーレ・ミュンター&ペルンハルト・ケーラー基金の遺産と共に収蔵されている³。

これらの藝術家グループのメンバーが、シュヴァーピングに集まったのは世紀の転換期頃からであった。彼らは、第一次世界大戦の勃発までミュンヘンで共に暮らし、共に仕事にいそしみ、夏場はアルプス山の麓の村々で過ごした。1908年から1914年には、シュタッフエル湖畔ムルナウには二つのカップルができていた。ワシリー・カンディンスキーとガブリエーレ・ミュンター、*アレクセイ・フォン・ヤウレンスキーと*マリアンネ・フォン・ヴェレフキンである(図版2)。後のカップルは元はサンクト・ペテルスブルクの富裕な市民で、すでに若くはなかった。男は離婚した実業家、女は十歳年上で高級軍人の娘で、二人は1896年からミュンヘンで暮らし、ギーゼラ街33番地で私的なサロンを営み、そのためギーゼリステンとも呼ばれた。二人は1908年にムルナウを適地として見つけ出して、シュヴァーピングにいたもう一つカップルをもそこへ呼んだ。ちなみにモスクワで法学と国民経済学を学んだカンディンスキーももはや若くはなかった。片や、ガブリエーレ・ミュンターはグループのなかで一番若く1902年には24歳だった。四年に渡ってともに旅行した後、彼女はカンディンスキーと一緒にアイミラー街36番地に居を定めたが、それは*パウル・クレーの住居の近所であった。「ミュンヘン新藝術家協会」の設立メンバーには、1909年には*アルフレート・クービンも一緒だった。その年に、ガブリエーレ・ミュンターはムルナウに新築の別荘を買い取った。今日のいわゆる「ロシア人の家」で、彼女は1962年に亡くなるまでそこに住んだ。

フランツ・マルクはミュンヘンの美術院の学生で、シェルビング街3番地にアトリエ兼

3 Rosel GOLLEK, *Der Blaue Reiter im Lenbachhaus München. Katalog der Sammlung der Städtischen Galerie*. 4. Ergänzte Auflage München 1988. – DIES., *Das Münter-Haus in Murnau*. 3.Aufl. Murnau 1988. また近年ミュンヘンとフランクフルトとストックホルムで開催された大規模の企画展として次を参照, *Gabriele MÜNTER 1877–1962. Retrospektive* Hg.von Annegret HOBERG / Helmut FRIEDEL. München 1992.



「食卓のカンディンスキーと*エルマ・ボッシ」 ガブリエーレ・ミュンターによる鉛筆画 1910年
(レンパッハハウスの市立ギャラリー、ミュンヘン)

住居をもち、*動物園と馬術練習場で動物学を身につけ、解剖学の講義を受け、やがてパリに出てヴァン・ゴッホ（1853-90）の繪畫作品に夢中になった。そのマルクを、1910年にベルリンの工場主にして藝術のパトロンであった*ベルンハルト・ケーラーが見出した。ちなみにケーラーは、ザウアラント出身でボンから来た*アウグスト・マッケを後者がテーゲルン湖畔にいた時期に応援もした。1910年からは、コッヘル近郊ジンデルスドルフ（Sindelsdorf bei Kochel）において、マルクと*フランク（MARC / FRANK）、*カムペドンクと*ダイヒマン（CAMPENDONK / DEICHMANN）、*ニーストレとレポール（NESTLE / LEPOR）の三組の畫家カップルが藝術家コロニーをつくり、1911年には一時的ながらアウグスト・マッケ夫妻も合流した。折から、「ミュンヘン新藝術家協會」のミュンヘンを中心にした展示会をめぐって表立って争いが起き、そのためマッケとマルクは、1910年にカンディンスキーに合流した。そして1911年には第三回の展示会を前にしてカンディンスキーともども協会を去り、展示会への対抗を明確にしたことで有名となる。『青騎士』の編集へと向かっていった。

その頃、*ラインハルト・ピーパー社は、現代藝術につながる三つの基本図書を刊行した。一つ目は、1911年7月に刊行された若き美術史家*ヴィルヘルム・ヴォリンガーが、1910年

のミュンヘンの移動展を批判したパンフレット「藝術をめぐる闘い」(*Im Kampf um die Kunst*. 1910)で、それはマルクとカンディンスキーが主要な寄稿者となった「ドイツ藝術家の抗議」(*Protest deutscher Künstler*)への回答であった。二つ目は、カンディンスキーが1910年に執筆しながらも、翌1911年末になってようやく印刷され、1912年に公刊された「藝術における精神性について」(*Über das Geistige in der Kunst*)である。三つ目が『青騎士』で、金銭的に面倒を見たのは、先に挙げた藝術家のパトロン、ベルンハルト・ケーラーであった⁴。

この年刊物は、〈二十世紀の最も重要な藝術上の綱領〉(ローゼル・ゴレック [原注7])と呼ばれてきた。それゆえ、言葉と絵による再現の議論が個々に凝縮していると期待してもよいだろう。しかし事は、入口を見ただけで思うほど簡単ではない。1976年に刊行された写真復刻版は眼にもあざやかな印象をあたえてくれる。すでに1965年以来、ランクハイトによって編まれたドキュメントとしての新版が文庫本として何度も刷られてきた⁵。また、いわゆる民藝(Volkskunst)との関係は第一に問題とすべきものと言うわけではない。あるいは、それは民俗研究者の特殊な関心として解してもよい。むしろ、ナイーヴないしはプリミティヴな藝術(あるいはより厳密に言うなら、没反省的にして工房製作によって損なわれる前の造形的な製作品)が、アンチ・アカデミーを志向する自由なこれらの藝術家たちに中心のある新しい視覚体験を呈示したのだった。

すでに『青騎士』というタイトルが、プログラムに沿うものだった。それはカンディンスキーが1930年にちょっとした質問に応じて言った屈託のないコメントを待つまでもない。そのとき、彼はこう言ったのである⁶。

『青騎士』というタイトルは、ジンデルスドルフの中庭でのコーヒータイムのときに、思いついた。マルクと私の二人は青色が好きだった。そしてマルクは馬を、私は騎士が好きだった。そこで自然にこの名前になったのだ。もっと素晴らしかったのは、マリーア・マルク夫人が淹れてくれる夢かと思うほどのコーヒーマの味だった。

4 参照, *Stationen. Piper-Almanach 1904–1964*. München 1964. Bibliographie, S.683f. – Reinhard PIPER, *Mein Leben als Verleger – Vormittag. Nachmittag*. München 1964. (1.Auf. 1947/50), S.294–304.

5 注1に同じ。600部が印刷された写真復刻版としてピーパー社の次を参照, *Der Blaue Reiter. Dokumente einer geistigen Bewegung*. Hg.v.Andreas HÜNEKE (Reclam Bibl.1123). 3.Auf. Leipzig 1989 (Nachdruck 1991), S.100–149, Textedition mit Kürzungen. Die Vorworte zur 2.Auf. von 1914 bei LANKHEIT (前掲注1) und in: *Station* (前掲注4), S.341–344.

6 LANKHEIT (前掲注1), S.263.



ロシアの木版畫 19世紀

しかしまたカンディンスキーは1911年に、聖ゲオルクをテーマにして大判の油絵作品三点と、木彫二点を製作したほか、聖なる騎士の姿を数点の水彩画と三枚のガラス裏繪にも仕立てた。特に後者は、十九世紀前半に当時の家内工藝としてシュタツフェルゼーでよく作られたものでもあった。それについては、ムルナウの町のワッペンにも龍が現れるなど、どこでも見られるテーマであることが注目されてきた。たしかにこれまでも指摘されてきたように、モスクワ市の紋章には聖ゲオルゲが現れ、さらに彼自身の命名聖人は騎馬の聖者ワシーリーであり、それは受洗の前はキーエフ大公ウラディーミルそのひとであったことは、カンディンスキーにとって大きな意味があったであろう（図版 p. 188）。さらにムルナウの家には、龍を退治する聖ゲオルクを描いた南ドイツの大きな奉納繪がひときわ目を惹くかのように懸かっていた。年刊誌に収録されたミュンターの二点の繪畫の一点も、奉獻具に囲まれた生活スタイルが背景にあったことを示している（図版6収録せず）。とまれ、カンディンスキーが描いた年刊誌のカヴァーとして製作した木版画は、ガラス裏繪の図柄の転用であった。

しかし編集者は危惧をおぼえた。そしてフランツ・マルクに宛ててこう書いた⁷。

『青騎士』について、貴殿にお願いしたいことがございます。第一号のカヴァーは貴殿に描いてほしいのです。カンディンスキーではなくて、です。カンディンスキーの木版は第二号にとっておこうと思うのです。実際、カンディンスキーのカヴァーでは、行く末が案じられます。それに彼のカヴァーを使うことによって、この出版物の全体がカンディンスキー色を強くもつようになると思えば、やはり適切ではないでしょう。何の気もなく受けとめる人たちに通俗的な迫り方をする描法によるカヴァーをぶつけるのは、やはり実際的ではないと思います。こういう企画の特に第一号ですから、紋切り型の図柄（この木版程度ならたいていの人にも分かるでしょうけれど）を掲げて踏み外しをするのは感心できません。彼ら（=同人たち）が青騎士の凄い装飾的なスケッチを描いているのですから、カヴァーはもっとインパクトのあるものの方がよいと思います。

しかしマルクはこれを斥けて、カンディンスキーを支持しつづけた。

メンバーの全員が文句なく同意した年刊誌のタイトルは、当然ながら、〈ロマン主義の青い花〉を連想させ、それは一つのプログラムにまとまった⁸。クラウス・ランクハイトは読者にこう注意を促した⁹。

この一文は、当代の藝術理論の縮図と見られよう。この^{のろし}号火の効果が狙うのは、むしろ、（根底において素朴、しかし時宜を得て告知される）数少なくない真実のもつ説得力であった。マルクの短い三篇の案内文では格言風に、カンディンスキーの三篇の締めくくりの寄稿ではより詳しく定義されるように、これらの隅柱の間には、共同メンバーのエッセイによってさらに具体化され、さらに全体に配置されたほとんど百五十点に及ぶ図版によって視覚的にありありとしたかたちで、藝術の未来の理想国の輪郭が学問的なシステムとして示される。ここには、他でもなくユートピアの特質を発見するかも知れない。しかし、カンディンスキーとマルクはその同志と共に、現代美学のプログラムとしてスケッチされ、造形的制作の基本特徴が明言されるが、それが、五十年後 [=

7 Rosel GOLLEK, *Brennpunkt der Moderne. Der Blaue Reiter in München* (Sammlung Piper 1000). München 1989, S.39.

8 Eberhard ROTERS, *Wassily Kandinsky und die Gestalt des Blauen Reiters*. In: *Jahrbuch der Berliner Museen* 5 (1963), S.201–226.

9 LANKHEIT (前掲注1), S.28.

1965年]にもそのアクチュアルな性格を失っていない。

イラストについては、これらの素材に関しては当時の裁量の識者であったローゼル・ゴレックが、こう記している¹⁰。

本書のメッセージの本質的な部分は、他ならぬ、整理の仕方が特別であることにある。なぜなら、明示された目的は、新たな多彩な藝術的営為は、その根が信奉あるいは神話に延びている（あらゆる時代とあらゆる民族の）藝術の伝統のなかにあることを示すことにある。それゆえ、バイエルンのガラス裏繪の図柄と奉納繪の図柄、中世の木版畫、中国の繪畫の諸事例、ヴェネチアのサン・マルコ大聖堂のモザイク畫、メキシコやカメルーンやイースター島の彫刻、日本の墨繪、ロシアの民畫、古代ギリシアの浮き彫り彫刻、古代エジプトの影繪芝居のフィギュア。次々に増えるそうした図像の材料はかくして果てしなく増えてゆく。そうしたなか、ラインハルト・ピーパーは、出版社に蓄積された材料を何らかの方向へ整理すると共に、またヴィンセント・ヴァン・ゴッホやアンリ・マチスやポール・ゴーギャンをもすでに認知された藝術家とみなすことを提唱した。かくして年刊誌は、パブロ・ピカソやジョルジュ・ブラック、アンリ・ル・フォコニエ、ロベール・ドロネー、オスカー・ココシュカ、マックス・ペッヒシュタイン、エーミール・ノルデ、エルンスト・ルートヴィヒ・キルヒナー、ナターリヤ・ゴンチャロワの諸作品の複製に加えて、独自作品の写真をも添えて、広く一般に向けた企画を立てた。

藝術研究の考察にとって、すなわち見ること、見る能力、見ることの習得、新たな物の見方、これらにとって重要な考察がピーパー社から1908年に刊行された。先に名前を挙げたヴィルヘルム・ヴォリンガーが27歳で世に問うた『抽象と感情移入』である。それは、幾世紀という藝術全体の発展は二様の可能性と、その相互交替を含む道程を経たとの認識である。その一つは、表現主義的抽象とも言えなくもない単純化であり、他は自然を完全に写すことに絶えまなく磨きをかけようとする志向である¹¹。カンディンスキーは、その年刊誌に載せたエッセイ「形態問題について」(*Über die Formfrage*)において、同じものをまとめて、

10 GOLLEK (前掲注6), S.36.

11 Wilhelm WORRINGER, *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*. München 1908, 3. Aufl. 1910, 4. Aufl. 1916, davon Nachdruck 1959.

こう付言した¹²。

この二つの極は、二つの道を切り開くが、最後は一つの目標に通じて行く。

これが当てはまる現今の抽象への道を、すなわち藝術の脱素材化の道を、ミュンヘンから
ムルナウとジンデルスドルフに居を移した藝術家たちは、その理解の赴くところ、彼らが見
たるところに発見したいわゆる民藝 (Volkskunst) に見さだめた。そして彼らはその習得と、
自己のものに獲得することを試みたが、それは〈藝術的な表現能力の限界を押し広げる〉た
めであった¹³。

アウグスト・マッケの夫人は、彼女が夫ともども1911年にジンデルスドルフのフランツ・
マルクの家で、夕べのひとつき、一緒にガラス裏繪を描いたことを、後年、回想した。そし
てこう付け加えた¹⁴。

当時は、多くの畫家が、こうしたプリミティヴな民藝にかかわった。ヤウレンスキーは
ミュンヘンのアトリエの壁一面にガラス裏繪を懸けていた。私たちがそうになったきっ
かけは、ムルナウのあるビール醸造家を訪ねたことだった。それは膨大な量のコレク
ションで、そこには多種多様な様式がふくまれていた。

今日の私たちも、ヤフレンスキーとカムペンドックがもっていたガラス裏繪をなお幾らか見
ることができる。そのうちの8点はマルク、10点はマッケ、52点はカンディンスキーの旧
蔵で、ガブリエーレ・ミュンターが所有していたものはさらに多数に上る。のみならず、パ
ウル・クレーもその頃ミュンヘンで同じ試みをしていた¹⁵。これらの探索者たちが注目し
たその種の安価な宗教的な壁飾りは、当時は田舎の人々にもはや値打ちがみとめられなく
なっていた。教会関係でも文学関係でも出版界でも、ガラクタとして相手にされなかった。
しかしそれらを製作していた畫房の大量ストックを集めたムルナウのプラントル・ビール会
社の醸造の親方ヨーハン・クレッツ (Johann KRÖTZ) のような人もいた。そのコレクショ

12 LANKHEIT (前掲注1), S.147f.

13 同上, S.289.

14 *Der unbekannte Macke. Katalog der Städtischen Kunstsammlungen*. Bonn 1962, S.188.

15 Ursula GLATZEL, *Zur Bedeutung der Volkskunst im Blauen Reiter*. Phil.Diss. München 1975, S.162f.
—— また次を参照, Ludwig GROTE, *Expressionismus und Volkskunst*. In: *Zs.f.Volkskunde* 55 (1959),
S.24-31.

ンは、1955年以来、オーバーアマガウのふるさとミュージアムに置かれている¹⁶。藝術家たちは、そうした技術を、ハインリヒ・ラームボルト (Heinrich RAMBOLD 1872-1953) から学んだのだった。後のガラス裏繪研究が湮滅しつつある家内工業の最後の数少ない代表者と呼んだ一人で、畫家としてはエピソードであった。カンディンスキーとミュンターのミュンヘンの家にも、壁という壁は土俗的なオリジナルなガラス裏繪で占められるようになった。それらのほとんどは、*アウアー・ドゥルト (蚤の市) で安い値段で集められたのだった¹⁷。

これらの共通の関心は、第一次世界大戦の直前に、文明批判と藝術批判の総合的な複合となった。田舎の藝術家コロニーは、大都會の発展への反動でもあった。低次藝術、とりわけ民藝を収集し、また実際にそれを自分も習得するという発見とそれへの高い評価づけは、生き方と仕事を創造的に統一するとみなされた。少なくとも、夏場にはそれが目ざされた。夏場の余暇の服装には、ふるさとの服飾をモデルにしたものが着用されたり、またそうした角度から発見されたりした。家具にもまた土俗的な風合いの繪付けがほどこされた。総じてこうした品々が、素朴で、(そのままではないにせよ) 無垢の生き方の指標と考えられた。百年後の今日も、大衆社会の余暇の現象ならびにその文化産業となっているのと、それは重なっている。すなわち〈内面の響き〉(innerer Klang)、藝術の調和の探求であった。

民藝の置きものをそばにおいたミュンターの肖像について、カンディンスキーは年刊誌のなかで、(今日の私たちが、インターナショナル・エアポートのフォークロアを目にするとつい言いそうなことでもあるが) 新しい藝術に向かう上での本物の公理と彼が考えたものの表れとして記述した¹⁸。

ミュンターの静物畫が示すのは、対象が同じ図柄の比類ない(そして比類なく正面から) 移し替えにいかなる欠陥もないばかりか、適切な応用として、強度に複雑で内的な共鳴を含んでいることである。外面的には不協和音と響く和音が、今の場合、内的な調和効果の原因そのものでもある。

16 Rosel GOLLEK, *Gabriele Münter. Hinterglasbilder*. München 1981, S.7. - 参照, Sabine WINDECKER, *Gabriele Münter. Eine Künstlerin aus dem Kreis des „Blauen Reiters“*. Berlin 1991. - Gisela KLEINE, *Gabriele Münter und Wassily Kandinsky. Biographie eines Paares*. Frankfurt am Main 1990.

17 GOLLEK (前掲注15), 図版 S.5.

18 LANKHEIT (前掲注1), S.180.

読解性（das Ekphrastische）が音楽的な観念に移調されたが、それは必ずしも分かり易さによってだけではない。その頃カンディンスキーは、実際に音楽への並行移動を考えていた。自ら畫筆を執った人でもある*アルノルト・シェーンベルクは、年刊誌のために、*アルバン・ベルクと*アントーン・フォン・ヴェーバーの二篇の歌曲の他に、*メーテルリンク（1911年のノーベル文学賞受賞者）に倣って、「心のしげみ」を作曲すると共に、エッセイ「歌詞との関係」をも草した。その一文を、シェーンベルクは次のように書き出す。

音楽が言わんとすることを純粹に音楽的に解することができる人は比較的すくない。音楽作品が何らかの観念を呼びおこすはずという考え方が、（実際には、その音楽が理解されなかったからとか、あるいは所詮変哲もないものだったとかはかかわりなくそうした観念など起きようがないにせよ）広く行なわれている。それは、間違いや通俗的なものが広まっているのと、同じである。（他の）どんな藝術にも、それに類したことはもとめられないだろう。むしろ、藝術の材料の効果で満足する。…ワーグナーは、ごく普通の人には、自分が音楽家として直接見通したことがらについて間接的な概念をあたえようとした人でもあるが、ベートーヴェンの交響曲にプログラムを合わせたのは、適切であった。— そうした事例も、それが一般的な風習になると、万事休すだ。そうになると、意味は正反対になってしまう。音楽のなかに、ものごとや感情を、そうしたものが無いはずがないとばかり認識しようとしてとめることになるからだ。ワーグナーの場合には実際にそうっており、音楽によって受けとめられた〈世界の本質〉をめぐる印象は、ワーグナーのなかでは生産的で、他の藝術の素材のなかに模倣文藝を刺激する。しかし、こうした文藝に現れる事がらや感情は、音楽にはふくまれていなかったのだ。それらはむしろ詩人が使っただけの建築材料である。またそれを使ったのは、素材と結びついた文藝には、何ものにも乱されない直接的で純粹な発話は封じられているからだ…

これを踏まえて、考察の最後は次のような表出になる¹⁹。

言葉を思索の母、と*カール・クラウスが名づけたとしても、カンディンスキーと*オスカー・ココシュカが図柄を描くのは、素材の外面的な対象は、色と形において空想して、（これまで音楽家だけが表現してきた仕方）表現するきっかけ以上ではないとしても、これは、藝術の真実の姿をめぐって徐々に広まりつつある認識の兆候なのだ…

19 同上, S.60, 61f., 74.

これを読むと、古い相克である*「先ずは音楽、それから言葉」を持ちだす誘惑にかられてしまう。*リヒャルト・シュトラウスと*クレーメンス・クラウスがオペラ台本作家として、十八世紀の*ジャムバッティスタ・カステイの先行作品に倣いながら、1942年にミュンヘンで初演されたオペラ*「カプリッチョ」のために、ステールメイト状況にある情緒豊かなプレイの土台に向けて手がけたものであった。しかし30年前には、その成果はこうだった。まちがった言い方は放っておいて前へ、過剰な文字は棄ててしまえ、繪畫の純粋な感覚へ向かうのだ。カンディンスキーは、年刊誌に載せたもう一篇の「舞台コンポジションについて」と題した文章を次のように書き始めている²⁰。

いずれの藝術も独自の言語をもっている。これはそれ独自の手段ということでもある
— そこで、いずれの藝術もそれ自体でのまとまりにある。いずれの藝術も独自の生命であるそれは自分だけの王国である。

その一文に、独自の〈舞台コンポジション〉が続き、それは「黄色の響き」のタイトルの下に6点の繪畫を伴っている。舞台上の動きにおける色彩の音があつかわれる。それに続いて、最後に、先に言及した作曲の音符が12頁にわたって綴られ、それが年刊誌全体の締めくくりになる。

カンディンスキーの寄稿「フォルムの問題について」のなかでは〈内面の響き〉が何度もあらわれ、〈内面的な必然性〉と性格づけられる。

さらに言えば、それゆえフォルムそれ自体は相対的である。つまり、フォルムはそうしたものとして評価され、解されねばならない。作品への接近はそうでなければならず、そうであれば、フォルムは心に訴えてくる。すなわちフォルムを通じての内容（精神、内面の響き）である。さもなければ、相対的なものを絶対的なものへ格上げしてしまうことになる。

と同時に、フォルムの相対化は、至高の原理である。これは、脚注によって強調される²¹。

ひとつのフォルムを制服にしてはならない。藝術作品は兵隊ではないのだから。

20 同上, S.189f.

21 同上, S.142, なお次も参照, S.145, 168.

あらゆる型通りのものを拒否して、そして結論に達する²²。

藝術批判は、藝術の最悪の敵である。つまり理想的な藝術批評家とは、〈欠陥〉や〈錯誤〉や〈認識不足〉や〈借用〉等々のあら探しに汲々とするような批評家ではなく、あれこれの形態がどのように内的に作用するのを感じ取ろうとつとめ、自分の経験総体を一般の人々に力点を付して伝えようとする人である。

年刊誌のもう一人の論者*エルヴィン・フォン・ブッセもその「ロベール・ドローネーに見られるコンポジションの手段」において類似の考察を示した²³。

*ドローネーの繪畫は、心構え無しに見る者には、けばけばしい、少なくとも謎めいたものに映るだろう。そうした印象は作品のせいではなく、見る人の先入観ないしは見る人の感覚が他の藝術認識を尺度にしていることにある。これをよく示しているのは、繪畫が〈批判的〉に語られるのではなく、藝術家の意図や藝術家が創作で表わした理念が分析されることであろう。ここで試みるのは、他でもない。藝術家がその表現手段たる畫描によって達成した理念形成の作品を、コミュニケーション言語の助けを得て反復し、多くの人々に分かりやすいこの手段によって、ある種の〈解釈〉をほどこそうとするのである。ドローネー自身は、私たちに解釈をあたえてはくれない。彼は畫家であり、その営為に集中する。これが、彼の表現能力の全てを昇華させるのであり、それ以外に自己表現の可能性を持たないのである。

繪畫描写のかかる行き方は、聖セヴェリン教会堂（『青騎士』に掲載されたドローネーの油彩畫）の内陣を回って、柱や添え柱やアーチの視覚的な相関を再現するのと内容的には重なるだろう。ブッセはこう付け加える。

藝術家の意図は、見る者の眼を繪畫手段に集中させることにある。彼はそれを、内容的あるいは対象的な手段（当該の点をめざして動くもの）によって達成するのではなく、すなわち色彩ならびにそこにふさわしいカーヴの運動方向の（感覚にうったえる）区分と相乗があたえる適切な空間力学によって達成する。

22 同上, S.164f.

23 E. V. BUSSE, *Über die Kompositionsmittel bei Robert Delaunay*. 引用は Almanach, S.96, 97f.

その中間段階は次のように言ってもよい。『青騎士』と民藝発見は、新しい物の見方という問題性を提示した、と。それは、これまでは知られなかった審美経験を適切に言語によって仲介することでもある。十九世紀から二十世紀への転換期のモダン、すなわち古典主義期と歴史主義の後であるが、それは、造形を記述する作業に対して、伝統的な読解 (Ekphrasis) の意味から見ると、まったく新たな課題をつきつけた。なぜなら、そこでの藝術の発展は、象形表現とは言い条ラディカルな抽象へと突きぬけてゆき、表現をめぐる突進 (Expressivitat) とでも言うべき心理学的カテゴリーをあてはめることができそうなほどだからである。

造形藝術における今日のモダンは、一般規則的には政治的な意識藝術と自認、あるいはこれまでのところそう解してきているが、また今ここで取り上げている古典的モダンの1945年以後の孫^{まご}子^こたちに非難を浴びせている。前代に名指された藝術の〈踏み外し〉と名指されたのを挽回する必要性から抽象に留まりつづけてきたと言う。それはまた、一面では社会生活に対して政治的ではなくなるためであり、他面では市場に受け入れられるように、ともかくも壁飾りを念頭に生産するためである、と言う。それゆえ今日なお、また今日ふたび、ちょうど最近カッセルで催された「第九回ドクメンタ1992」から聞こえてくるものは、1908年から1914年までのテキストでみられたものとはまるで違ったものとなっている。すなわち、藝術は何か具体的に名指せるようなものであるべきだ、と。*「ドクメンタ」のチーフ*ヤン・フートは、この年のエキスポでのついでこの間行なわれた紹介にさいし、ヴェルツブルクで講演のなかで、シンボリックな素材アレンジメントについていつでも説明の用意があると語った。それは、とりわけ社会的な関係をそこから読みとるためである、と言う。彼が基本的に呈示したのは、すでに数十年前から藝術によって世界は仮面を剥がされてきたことであつた。今回は「損なわれた身体を考え直す」というモットーにおいて、したがって人間がエコロジ的な危機の時代にあることに焦点を当てたのだつた。

『青騎士』の藝術家たちが追及したのは、これとは違って、具体化できるような表出ではなかった。実際、彼らの繪畫作りは〈記述〉すなわち言葉で再現するのがますます難しくなったものでもある。ちなみに、言葉であれ、音楽であれ、造形であれ、いずれの媒体であれ、絶対要求が散々語られてきた。それゆえカンディンスキーは、新しい見方、すなわちこれからおぼえるしかない追体験のあり方について、理論的な著作『藝術における精神的なもの』を草した。1910年から1912年にかけての時期である。そのテキストからは、色彩を例にとって、表現主義的な図像観照への案内が得られる。

しかしその前に、もう一度、同時代人が繪畫とどうか関わったかを確かめておく方がよいだろう。すなわち、カンディンスキーが戦わねばならなかった造形藝術の言語的把握の圧力とは、どんなものだったのだろうか。上記の著作の最後の箇所、彼は、〈昔話〉の概念に言い及んだ。これは、目下の脈絡では、私たちを戸惑わせかねない。特に、(先に見たよう

に) マルクとピカートが〈民謡〉をポジティブな意味でとらえていただけに。とまれ、カンディンスキーは〈昔話風との闘い〉(Vom Kampf mit der Märchenluft)を説いたのだったが、それは、^{フアーベル} 繪畫を見て^{ナラティブ} 寓話を連想的に紡いでしまうこと、すなわち語りによる連想に走ることを指しているが、そうした行為はその当時はむしろ歓迎され一般に習熟されてもいたのである。そして抽象的な構成との関係で、こう論じる²⁴。

〈不自然な〉対象と、それに調和する色彩とは、コムポジションが昔話としての効果をもつことにより、容易に文学的な響きをもつことになる。かかる効果は、鑑賞者がある雰囲気の中へ惹き入れるが、鑑賞者はそれに逆らわず落ち着いている。その雰囲気が昔話的だからである。しかもその場合、1 鑑賞者は色彩をもとめているか、2 純色彩的な作用に対して無感覚であるか、もしくは余りそれに対してセンスがないかである。いずれにせよこのような場合には、^{なま} 生の純内面的な色彩の作用は、もはや不可欠となる。つまり、外面的要素が内面的要素を圧倒してしまうからだ。また人間というものは、一般に深いところまで入ってゆくことを好まず、表面にとどまることを好むものである。これは、たいして努力を要求しないからだ。〈うわべほど深いものはない〉ということもあるが、この深さは沼のそれである。また一面では、〈造形〉藝術よりやさしいと考えられている藝術が、他にあるだろうか。とにかく、鑑賞者が、昔話の国に自分はいるのだ、と信じるやいなや、彼はたちまち、強い精神の感動に対して免疫性となるのだ。こうして作品の目指すものは無に帰する。それだからこそ、第一に、昔話的效果を排除し、第二純異色彩的な効果を決して妨げることのない形式が見つけだされねばならないわけだ。…

24 Wassily KANDINSKY, *Über das Geistige in der Kunst*. 5. Auflage Bern/Bümplitz 1956 (1. Aufl. München 1912), S.122. 邦訳：カンディンスキー（著）西田英穂（訳）『抽象藝術論：藝術における精神的なもの』美術出版社 1958.



年刊誌『青騎士』表紙

これに関して、さらに事例が挙げられる。

最後に赤い馬だが、これまたまったく事情が異なる。すでに、この言葉のもつ響きが、我々を一種別の雰囲気のなかへ移してしまう。赤い馬など自然にはあり得ないということが、そうした馬が配される不自然な環境と、同じような環境を無条件に要求するのである。そうでないと、その総合的印象は、奇妙なものといった感じ（したがって、単に表面的でまったく非藝術的な効果）をあたえるか、それとも、拙劣な解釈から生まれて昔話（だから、その狙いは判るが、やはり非藝術的な効果しかもたぬ奇妙さとして）と

いった感じをあたえるか、いずれかである。

さらに脚注ではこうも説かれる²⁵。

もし昔話が全体として〈翻訳される〉のでなければ、結果は、昔話とは言っても映画化に似たものになってしまうだろう。

ちなみに、昔話のスライド上映が公開で行なわれたのは、ちょうど1908年と1911年でのことで、ツァイス社の協力で〈貧しい子供たち〉に向けたイェナ大学とライプツィヒ大学の企畫であった。またそれとほぼ同様のものは、社会の下積みの人々向けの教養講座として学生による「昔話ワークショップ」が他の諸大学でも設立された。そのうち、1912年にベルリン大学で行なわれた企畫については筆者がまとめたことがあった²⁶。

1905年に、家庭向けイラスト雑誌*『我が家の庭』が、繪畫解説を特集した。その頃同誌が相次いで掲載していた繪畫について、見ただけでは理解できないために解説をもとめる読者の声が編集局に多数寄せられたためであった。描かれているのは、河川にまたがる橋とその上の多数の人波、そして若い男が今まさに着衣を脱いで水に飛び込もうとしている。しかし繪畫は、助けを必要としているのは誰か、あるいは何か、が分からないため、読者の手紙では〈分けがわからない〉ということだったらしい。読者の空想は、畫面のモチーフを確固たる行為の脈絡へと整理するには至らない。そこで解説の文章がもとめられたのだった。とまれ『我が家の庭』は案内役を買って出て、その必然性を次のように解説した²⁷。

畫面の出来事から一篇の長編小説を読みとれるかも知れない。それゆえ、この繪は、必ずしも藝術である必要はない。それにここに描かれている誰かは、印刷を前にしているのか、それとも繪畫そのものを前にしているのかを知る必要もない。それに、描写が藝術的であるか、それとも非藝術であるかも関係が無い。繪は、その内容によって、その語られるような内容によって、文学的ファンタジーと触れあい、躍動させる。もちろん、文学的ファンタジーは、すべての人に等しくそなわっているわけではない。した

25 同上, S.119f.

26 Wolfgang BRÜCKNER, „Volkskunde“ kontra „Folklore“ im Konversationslexikon seit 1887. In: Festschrift der wissenschaftlichen Gesellschaft an der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main. Wiesbaden 1981, S.73–84, hier S.83.

27 *Die Gartenlaube. Illustriertes Familienblatt.* Leipzig 1905, S.275.

がって、物語性をもつ絵の印刷には解説を添える必要があることも屢々である。その解説は、ファンタジーの高まりが弱いときにはそれを助け、絵の内容や、程度の差はともかく才能ある作家の物語に関わることを得さしめる。…よき解説は、藝術作品の鑑賞への案内となるのが常である。それゆえ、藝術の本質にできるだけ真剣に突き入ろうとする人たちに有益であることも少なくない。

これに対して、カンディンスキーは〈バイブレーション〉(Vibration)あるいはすでに何度もふれてきた〈内面の響き〉に言及した²⁸。そしてこうも記した²⁹。

これは色彩に関しても言えることで、魂の感受性が鈍い場合には、ただ表面的な印象しかあたえない。その効果は、刺激がなくなれば、たちどころに消えてしまう。…

だが向上発展に伴って、かかる基本的作用から、さらに深奥の強い感動を呼び起こす作用が派生する。この場合には色彩の観察における第二の効果が生じる。すなわち、心理的作用である。ここに、魂の感動を呼びさます、色彩のもつ心理的能力がその姿をあらわす。そしてあの最初の、基本的・物理的な能力は、今や色彩が魂に達するための路となる。

魂の論議には、その時代に典型的な少なくとも二つの根拠がある。一つはロシアの魂という諸民族に関するステレオタイプで、*ヘルダーの民の魂という概念(Volksseelenbegriff)に遡る創造性に富む共同体力という集合的な無意識である。二つ目は、十九世紀から二十世紀への転換期には心理学がありとあらゆる可能性へと枝分かれしつつ人文科学における主導的な学問分野となったことである。民族心理学、社会心理学としての社会学、宗教心理学、心理分析などであり、さらに文学の考え方や口承文藝の分析でも〈民話と経験〉や〈昔話と夢〉といった経験文藝というカテゴリーがアカデミックな議論の場でも優勢であった。先にふれたヴィルヘルム・ヴォリンガーが1906/07年に学位論文としてベルン大学に提出し、1908年にミュンヘンのピーパー社から刊行された『抽象と感情移入』も、サブタイトルに「様式心理学への序説」を掲げていた。ちなみにヴォリンガーは〈感情移入〉^{フマニオーラ}の概念を取り上げただけでなく、心理学的な考察を深めたのだった。と共に、歴史のなかで構成される様式変遷

28 KANDINSKY, *Über das Geistige in der Kunst*. (前掲 注23), S.60ff, 71-76, 82, 85, 89. その他でも〈内的共鳴〉(innerer Klang)に言及される。

29 KANDINSKY, *Über das Geistige in der Kunst*. (前掲 注24), S.116. 参照, カンディンスキー (著) 西田 (訳) 『抽象藝術論』 pp. 66-67.

のための歴史的な解明の試みははねつけた。さらにゲルマニストの*フリードリヒ・ランケも、シュトラースブルク大学に提出した教授資格論文として、民話研究に精神病理学を取り入れ、それによって、当時は若手出版人であったピーパーの執筆者の一人となり、1908年には毎週の集まり「シュヴァーピング・ジュール・フィクセ」にも参加した³⁰。

カンディンスキーは、文学については、問題のピーパー年刊誌にその作曲が取り上げられたモーリス・メーテルリンクに注目した。その著作『内的な美について』を彼は1910年に名指して、意味をこめて言い換えた³¹。

内的な魂の必然性に照らし合うものは美しい。内的に美しいものが美しいのだ。

さらにその箇所への注として次の文言を付け加えた。

それゆえ、たとえば、繪畫にあっては、どの色彩内的に美しい。なぜならどの色彩も魂の振動を喚起し、どの振動も魂を豊かにするからだ……

と共にまた逆の方向として、この発言に先だって、色彩作用の法則確認に関する経験科学的かつ（言うまでもないことだが）実験的な長文のパスセージが置かれている。それはあたかも、ニュートンの光のスペクトル分析に対抗して見ることの心理学を措定したゲーテの『色彩論』を思わせる。

年刊誌が公刊されてまもなく、1912年十月にカンディンスキーはモスクワを訪れた。彼の伝記作者クライネによれば、〈魂の力〉を今一度測り直すためであった、と言う。クライネ女史はそれに続けてこう解説する³²。

彼の力の根はここにあったのだった。*ヴォログダでの民俗研究を通じて彼が発見したのは、公式の藝術とエスノグラフィックな藝術に差異を見るのは正しくないということだった。そして作品の作用と信念ある姿勢にとっては、フォーマルで美的な衣装よりも、内的な衝迫力がかかるに重要なことであった。

モスクワの藝術・演劇協会の人々を前に行なわれたカンディンスキーの講演「象形判断のた

30 PIPER (前掲注4), S.304f.

31 同上, S.137.

32 KLEINE (前掲注15) S.420f.

めの基準」(*Das Kriterium zur Beurteilung eines Bildes*)は嵐のような喝采で歓迎された、と彼はミュンヘンへ書き送った。それゆえまたサンクト・ペテルスブルクで出版するために年刊誌に載せた「フォルム問題について」を翻訳しなければならない、とも記した³³。

その間、フランツ・マルクは1912年から1914年にかけて、女流詩人*エルゼ・ラスカー＝シューラーと絵入り葉書で文通をしていた。それは後に、1954年に『ユスフ王子へのお便り』として刊行された。表現主義を体験できる〈教化読本〉にまでなったばかりか、1987年から88年にかけて、ミュンヘンでの展示会かつ学問的なドキュメントの公開という形をとった³⁴。派手な女流詩人のオリエント風の衣装が実現したのは、バイブルの世界を回想させるような〈エスノグラフィー〉だった。

マックス・ピカートが『表現主義的な農民工芸』のタイトルで広く一般に知らしめたパイエルのガラス裏繪は、当時の文芸欄の定番となり、その藝術的な発見者から高い点数ももらった。そうした評者のなかにはヴォリンガーも含まれ、事実、彼は、ワーキンググループの雑誌『藝術をめぐる闘い』(*Kampf um die Kunst*)の1911年の号で、プリミティヴ藝術(Primitivkünste これはエスノグラフィーを意であった)に注目してこう論じている³⁵。

これらのプリミティヴな藝術の様式特徴は、能力の低迷によるのではなく、別の方向の向かう意志によって条件づけられていると見るのが、自明のことである。すなわち、偉大な、元素的な前提に依拠する意志、それは、今日の私たちの平均律的な生活感情ではほとんど考え出せないような意志である。

それゆえピカートの本について新聞にあらわれた書評は、まことにもっともであった。『フランクフルター新聞』は、それらが〈洗練はうわべだけ〉と評し、『ミュンヘン新報』はブリーナー街「グラフィック・キャビネット」の展示会を「ガラス裏繪 古き画廊に新たな藝術」の見出しで称賛した。かくして、〈ガラスの向こうの労働感覚〉が語られ、〈特別の身振りスタイル〉が注目されに、〈藝術性を帯びたナイーヴなフォルマリズム〉と評され、それどころか、〈法則の品格〉の躍動する姿とまで讃えられた。第二次世界大戦でも、ウィーンのコレクターであったオイゲン・ギュルストナーは〈魔術のような農民リアリズム〉を

33 同上, S.421.

34 Franz MARC / Else LASKER-SCHÜLER, „Der Blaue Reiter präsentiert Eurer Hoheit sein Blaues Pferd“. *Karten und Briefe*, herausgegeben und kommentiert von Peter-Klaus SCHUSTAER. München 1987 (3.Aufl. 1988).

35 *Dokumente* (前掲注4), S.430.

読んで、二十世紀二十年年代の高次藝術の展開における様式概念を改めて引き合いに出した³⁶。

その時代にまったく違っていたのは、*ハンス・ゼードルマイヤーだった。1948年に刊行されて毀誉褒貶かまびすしい著作『中心の喪失：時代の兆候とシンボルとしての十九・二十世紀の造形藝術』において、ゼードルマイヤーは、ここに挙げた文筆家たちに判定を下した³⁷。

現代建築が、その抽象的なファンタジーを遂行するためには、実際の・物質的を言いたてるのと同じく、新たな繪畫は多くのイデオロギーのマスクをかぶってあらわれる。そしてその最後であるシニシズムの局面であるシュールリアリズムにおいて、繪畫は仮面をかなぐり棄てた。新たな繪畫は、通常、〈表現〉への意志、ファンタジーの〈解放〉、〈新世界〉の開拓を言いたて、これからの人間を約束し、また原初なるものを褒めあげる。子供や素人や虜囚や精神病者が描いた繪を誤って藝術として評価しようとし、藝術分野と、いかなる意味でも藝術ではないただの殴り描きの境界を消すために、どんなことでもしたのだった。

ここからのゼードルマイヤーの結論を受け入れるまでもなく、いわゆる〈未熟の人々〉における藝術意志を否定するのは、やはり歴史的にあきらかにされ得る事実³⁸に立脚している。それは、別の面から言えば、今日の私たちが習得しているものとしての見る行為が、現今の藝術経験のリアルな一部となったことと照らし合う。しかし私たちは、〈自然な〉すなわち〈より本ものの〉藝術意志を、あの文化批判的な思考伝統の意味における意識的な様式創作であるなどと信じていない。しかしこの〈民の魂〉と呼ばれた集団意識は、果たして、かくも持ちあげられた抽象を作りだすことができたのだろうか。ちなみに、ここで話題にしている正にその時期に、すなわち1906年にシュトラースブルクの博物館人*ローベルト・フォラーが、『昔の、および最古の農民藝術』と題する書物を世に問うた³⁸。そのなかで、著者は、高次藝術という見本が歪んだ形をとることが、どの歴史的エポックについても言い得るとして、模倣としての大量生産の推移を指摘した。それは古代ギリシアの貨幣のケルト人による模作から、中世の新婚宝物小函を経て、現代のアルサス地方の板製椅子や木彫ボタン

36 Wolfgang BRÜCKNER u.a., *Hinterglasbilder aus unterfränkischen Sammlungen*. (Mainfränkische Hefte 79) Würzburg 1983, S.11.

37 Hans SEDLMAYR, *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. Und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*. (Ullstein Buch 39) Frankfurt 1955 (1.Aufl. Salzburg 1948), S.105. [邦訳] ハンス・ゼードルマイヤー (著) 石川公一・阿部公正 (訳) 『中心の喪失 — 危機に立つ近代芸術』美術出版社 1965.

38 Robert FORRER, *Von alter und ältester Bauernkunst*. (=Führer zur Kunst 15). Eblingen 1906.

や真鍮鑄物の馬具にまで及ぶ。三十年代の民藝研究は、ドイツ性の熱狂のなか、〈見入る〉(Hineinsehen) といった擬人化を叫び、それとは対立するものとして、〈見外す(眼が滑っている)〉(Hinaussehen) と呼んだのだった。たとえば、元の形態を何かの装飾に散らしてしまうといったことである³⁹。

カンディンスキーは、これらの何もかもを頭に入れていた。その上で、〈見入る〉(Hineinsehen) を、鑑賞における昔話風の浅薄さとして斥けた。しかし*コンラート・ローレンツをはじめとする今日の行動学者らは、この〈観相〉(Physiognomieren) を〈あり得る経験の生得のフォルム〉⁴⁰とみなしている。これは、現今の藝術によっては早くからもとめられており、たとえば「ドクメンタ」の図録に収録された歪みパフォーマーの*ヘルムート・シュヴァイツァーがヴェルツブルクで行なった〈お札の別の顔〉⁴¹がそうである⁴¹。〈見入る〉と〈見外す〉という二種の形象づくりを、感情移入と抽象の対概念に整理することもできるかも知れない。だとすれば、型にはまった単純化というカンディンスキーのポジティブな視点も理解しやすくなる。特に、様式を特徴づける装飾の変遷の考察においてなどである。それを論じた箇所でカンディンスキーは、またもや感情を手立てとして心理に突き入る⁴²。

そして、このように理解しにくく、また、およそ理解することなど不可能だ、と、思われるほどなのに、文様は、偶然的で無計画であるにせよ、とにかく、我々に訴えてくる。東洋の文様は、スウェーデンや、黒人や、古代ギリシアの文様などとは、内面的に全然異なっている。たとえば、布地の柄を、陽気な、地味な、陰気な、生き生きした、などと、つまり、楽曲の演奏を指定するために音楽家によって常に用いられているのと、同じ形容詞(アレグロ、セリオーソ、グラヴェ、ヴィヴァーチェ、など)で言いあらわすことが一般に行なわれているが、それは理由のないことではない。

文様も、かつては自然から発生したものだということは、大体において言えることである(近代の工芸家たちも、彼らのモチーフを野や森にもとめている)。しかし、外的

39 Oswald S. ERICH, *Ein Gestaltungsprinzip der Volkskunst*. In: Volkswerk. Jahrbuch der Staatlichen Museen für deutsche Volkskunde 2 (1942), S.104-113.

40 Konrad LORENZ, *Die ageborenen Formen möglicher Erfahrung*. In: Zs.f.Tierpsychologie 5, 2 (1943), S.233-409.

41 ヘルムート・シュヴァイツァー (Helmut SCHWEIZER) は、誰もが知っている繪畫や人の顔やお札を歪んだ写真によってまるで違ったものになっている。次を参照, Documenta IX, 3 Bde. Kassel, I, S.221; II, S.506(図版).

42 KANDINSKY, *Über das Geistige in der Kunst*. (前掲注24), S.116. 参照, カンディンスキー (著) 西田 (訳) 『抽象藝術論』 pp. 125-126.

自然以外のどんな典拠も用いられなかった、と仮定しても、その反面では、すぐれた文様にあっては、自然の形態や色彩が、純粹に外面的には扱われず、むしろ象徴として扱われ、つまるところほとんど象形文字風に用いられているのである。だからこそ、それらは次第に理解にしにくくなったのだ。そして今では、我々はもう、その内面的価値の謎を、解説することができないのだ。たとえば、中国の龍は、文様の形でも、実に精密に肉体的特徴を保っているが、それほど我々に訴えてこないのも、我々はそれを、平気で食堂や寝室で眺めることができるし、雛菊を刺繍したテーブルクロスほどにも強く感じないのである。

ベルリンの美術史家で民俗学者の*ヴィルヘルム・フレンガーは、*カール・ツックマイヤーがその人生録「まるで自分の一部」のなかで、そのマンハイム時代に対して記念碑を据えた人物でもあるが、二十年代には、造形づくりの特定の諸形態を理論的に根拠づける作業の宣伝家であった。そうした諸形態を、彼は、〈大衆藝術〉(Massenkunst)として、単なる瑣末な作りすぎない市民的な〈身分藝術〉の対極に措定した。当時、大衆藝術は、社会主義の側からの名譽ある呼称だったのである。彼はそれを、黙示録に想を得たデューラーの木版画が影響を及ぼした歴史において追及した⁴³。聖書のイラストを手がけたニュルンベルクの二流どころの畫匠の諸作品と、十八・十九世紀のロシアの民衆版画である。*インキュナブラ時代の木版画を表現主義的に解して再発見すること、後世のポピュラー・イメージリーの再発見がここではパラレルになっている。またそれによって、かつてのモダンの精神を背景にした歴史的な見方が論じられている。

筆者は、四半世紀前に、懐疑的な世代の醒めた目で、このドクトリンを覆すことを試みた⁴⁴。そのさい、他ならぬ版画作品に例をとった。それは、モチーフが、ガラス裏繪においても一連の作品に即した比較可能性を供してくれたからである。筆者は、改変から〈表現主義〉へという意味づけに、繪を見る者(Bildbetrachter)にとっては分けのわかった形式という恒常的な意味があることを対置した。この繪を見る者は美学者ではなく、消費者であり、繪を用いる者であった。そうした繪の見方は、筆者らの師匠の世代なら機能的な見方、また筆者の世代ならコミュニケーション理論を背景にして目くらしと呼ぶものかも知れない。いずれにせよ、今のような諸事象への社会文化的判断にさいしては看過し得ない我らが〈知

43 Wilhelm FRAENGER, *Deutsche Vorlagen zu russischen Volksbilderbogen des 18. Jahrhunderts*. In: *Jb.f.historische Volkskunde* 2 (1926), S.126–173.

44 Wolfgang BRÜCKNER, *Expression und Formel in Massenkunst. Zum Problem des Umformens in der Volkskunsttheorie*. In: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg*. 1968, S.122–139.

の考古学〉の一局面である。もっとも、それが『青騎士』のメンバーたちの現実問題であったわけではない。彼らは、*トーマス・クーンがよく知られた意味において、現実のパラダイグマ交替を通して、様式変遷の全体を明るみに出したのだった。言い換えれば、新しい視点という以上のものを通して、パースペクティブの単なる交替という以上のものを通してであった。とすることは、それに対しては私たちすべてが生きた証拠でもある。なぜなら、今日の知覚可能性は、当時の理論と遅ればせながら重なりを示唆しているからである。

これらの藝術家たちを言葉と繪の両面で宣伝した中心人物、すなわち彼らの出版人ラインハルト・ピーパーは、後年、1950年に回想録のなかで、言語による〈藝術鑑賞〉が不釣り合いであることを思い返した。ちなみにピーパーは、1904年に独立する前には、ミュンヘンのカルウェイ社に勤めており、特に人気雑誌*『藝術物見櫓』を担当していた。そこでは、〈巨匠の繪〉を美術写真にし、解説の文章をつけて販売にはずみをつけていたが、主編集者アヴァナリウスが同時代に向けて好んで取り上げたのは〈理念藝術〉(Ideen-Kunst)であった⁴⁵。そしてこう言う⁴⁶。

作品の頁を前に、ある人たちは、描かれている出来事に目をやり、別の人たちは、畫描のフォルムと手法にだけ関心を寄せる。しかしその両方を一つにしなければならない。描かれている動きは、それが何を意図しているかが分かったときにはじめて理解にまでなる。そこで、この内容を理解しなければならない。

内容は容易に語れるが、フォルムを語るのは難しい。我らがモダンの藝術文筆家は、言葉のアクロバットのなかで自分を見失うことがきわめて多い。ないしは、言葉の濃いソースを美術作品にたっぷりかけるので、下になった作品が見えなくなってしまう。

……

理の赴くところ、ピーパーは1913年に、カンディンスキーの本を刊行したが、そこにはオリジナルな木版画が、40点のモノクロ写真と12点のカラー写真で併せられていた。注目すべきことに、タイトルは『響き』、サブタイトルは「散文による詩」(Gedichte in Prosa)となった。要するに、1910年と1912年のエッセイのヴァリエーションであった⁴⁷。

以上から結論を引き出そう。あらゆる発話の核は〈内面の響きをもとめる〉(*Suche nach dem inneren Klang*) ことにある。読解(Ekphrasis)の問題は、詰まるところ、次のようなこ

45 PIPER (前掲注4), S.181-186, 196f.

46 同上, S.503.

47 参照, 同上, S.301: 原稿一枚のファクシミリ印刷。

とになるだろう。これら音楽的なメタファーはどのようにして記述言語に転じるのか。外面的な現れ(いわばそれと認識できるような対象)を記述するのは、最初の一步、しかもカンディンスキー以後となれば、すでに危うくなってしまった第一歩である。なぜなら、その第一歩は、本来深いところで探られるべきものごとを伝統的な方法で説明しようとする気持ちへと性急に突き進むからである。とは言え、従来の美学から(訓練を経ていない観察者が啞然とするような仕方)逸れる営為も〈説明される〉ことが可能であり、されるべきでもある。

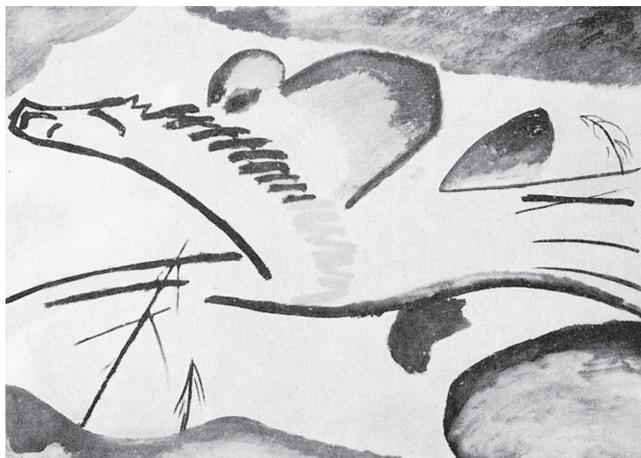
記述や説明が、見つめること本来 (eigentliche Anschauung) すなわち形への没入の代替になるわけではない。蓋し没入とは、魂の作用における同調であり、何であれ本ものの藝術作品の内面の響きをなまで感得できること、より厳密には経験できることだからである。しかしこれによって、今日のモダンのなかで藝術にかかわる者は、見つめることから認識へと進んでゆく。言い換えれば、本ものを認識すること、すなわち真の藝術の認識へと進んでゆく。ここにおいてはじめて、彼は自己の魂と関心と本来の人間存在をゆたかにし、そして最後の必然的な五幕目に臨むところまで来たことになる。それは、かかる視覚と感触を言葉で^{ヴァーバル}伝えることに他ならない。

こう言い切ってもよい。〈世界〉はここでも(それが常だが)頭の中にある。〈藝術〉はその一部というだけではない。私たちの世界経験・世界構成の表現形態でもある。見つめることを通じた私たちの経験の表現形態でもある。そして見つめて認識するものを、私たちは言葉にしようとする。イン・プリンキピウム・エラト・ウェルブム(はじめに言葉ありき)、そうだろうか。はじめに形があったのだ。

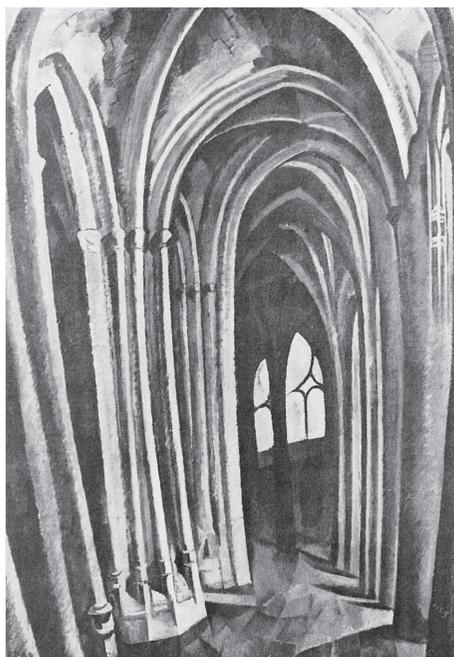
— 参考図版「二枚の繪」



グリム兄弟の昔話集「三人姉妹」
の内容にあたる挿繪 (出典不明)



カンディンスキー



ドロネー「聖セヴラン教会」

訳注

- (180) フランツ・マルク (Franz Marc 1880-1916) : ミュンヘンに生まれ、ヴェルダンで戦死したドイツの画家。1900年にミュンヘンの美術院に入ったが、写実を尊ぶ基準に抗して、次第に抽象表現の要素を強めた。ドイツ表現主義繪畫の代表者の一人。第一次世界大戦に従軍して36歳で戦死した。
- (181) 二つのちょっとした例…左側は1832年のグリム兄弟の『昔話集』挿繪…右側は1910年のカンディンスキーの繪 : (参考図版を参照) グリム兄弟の『昔話集』には1832年の版はなく、また挙げられた挿繪は以後の版にも見られないため、フランツ・マルクの思い違いらしい。挿繪の出所も不明のようである。なお畫材はグリム兄弟『昔話集』では初版(挿繪なし)に収録されて以後の版では削除された「三人姉妹」のなかの〈奇蹟の子ライナルト〉(Wunderkind Reinald in „Die drei Schwestern“ KHM82a)の場面にあたる。これについては原注(1)への訳者補記に挙げた『青騎士』の邦訳(白水社2007)27頁の脚注4を参照
- (182) ビーダーマイヤー時代 (Biedermeierzeit) : ドイツの1830、40年代を指す。
- (183) ベッティーナ夫人 (Bettina von Arnim, geb. Brentano 1785-1859) : フランクフルト・アム・マインに生まれ、ベルリンに没したドイツ・ロマン派の女流文筆家。クレメンス・ブレンターノ (Clemens Brentano 1778-1842)の妹、兄の友人アヒム・フォン・アルニム (Achim von Arnim 1781-1831)の妻となった。少女時代から才能を発揮し、ゲーテと文通を交わし、またベートーヴェンとも交流があったとみられる。文筆と社交に長け、特に往復書簡が生彩を放つ。グリム兄弟の昔話集の初版はベッティーナに献呈された。
- (183) ワシリー・カンディンスキー (Василий Васильевич Кандинский /Wassily Kandinsky 1866-1944) : モスクワに生まれ、ヌイイ=シュル=セーヌ (パリ西郊)に没した表現主義を代表する畫家。
- (183) ガブリエーレ・ミュンター (Gabriele Münter 1877-1962) : ベルリンに生まれ、ドイツのバイエルン州ムルナウに没した女流畫家。ワシリー・カンディンスキーのパートナーで、自身も繪畫や版畫を手がけたほか、表現主義藝術家たちの作品を第二次世界大戦の災禍からまもった。
- (183) マックス・ピカート (Max Picard 1888-1963) : ドイツのバーデン=ヴュルテムベルク州シュプフハイム (Schopfheim)に生まれ、スイスのルガーノ近郊ネジオ (Neggio)に没した作家。ドイツの諸大学で医学を学びしばらく医師として活動したが、1918年からはスイスのティチーノに居所をさだめて専ら思索・著述をいそしんだ。プロテスタント教会に立つ宗教性と、現代社会の傾向を〈アトム化と騒音〉と見る保守性を特徴とする。『表現主義的な農民繪畫』(Expressionistische Bauernmalerei. München 1917)も、学識者による民藝への着目ではあったが、農民に保守的な敬神を求めた面がある。
- (184) アーロイス・リーグル (Alois Riegl 1858-1905) : リンツに生まれ、ウィーンに没したオーストリアの美術史家。ウィーン大学教授として美術史研究を主宰した。物質・素材や技術発達に重点をおく藝術唯物論に対して〈藝術意志〉(Kunstwollen)を説いた。また〈民藝〉(Volkskunst)の概念規定をはじめて本格的に試みた(拙訳「民藝・家内作業・問屋制家内工業」愛知大学『文明21』第29号所収)。

- (185) アレクセイ・フォン・ヤウレンスキー (Alexej von Jawlensky / Алексей Георгиевич Явленский 1864 or 65–1941) : ロシアのトヴェリ州トルジョーク (Торжок / Torzho) に生まれ、ドイツのヘッセン州ヴィースバーデンに没したロシアの畫家。
- (185) マリアンネ・ヴェレフキン (Марианна Владимировна Верёвкина / Marianna Wladimirowna Werjowkina 1860–1938) : ロシアのトゥーラに生まれ、スイスのアスコナに没した女流畫家。
- (185) パウル・クレー (Paul Klee 1879–1940) : スイスのベルン州ミュンヒブフシ (Münchebuchsi) に生まれ、同国ティチーノ州ムラルトに没した畫家。現代美術の祖の一人にあたる。
- (185) アルフレート・クービン (クビーン Alfred Kubin 1877–1959) : ボヘミアのリトムニェジツェ (Litoměřice) に生まれ、オーストリアのオーバーエスタライヒ州ヴェルンシュタイン (Wernstein am Inn) に没したドイツ系の畫家・グラフィカー。二十世紀を代表する前衛藝術家の一人。
- (186) (図版への訳注) エルマ・ボッシ (Erma Bossi 1875–1952) : アドリア海岸プーラ (Pula 現クロアチア) に生まれ、イタリアのミラノ州チェザーノ=ボスコネ (Cesano Boscone) に没した女流畫家。トリエステで女性ギュムナジウムを終えてミュンヘンへ出て、藝術に関心を深めたい。藝術家グループ「ファランクス」にも顔を出したと本人の回顧録には見えるが、詳しいことは不明。1908年にムルナウで夏を過ごしたときにカンディンスキーを知った。作品の多くが二度の大戦に加えてナチスの被害に遭い、現存作品は20数点とされる。
- (186) 動物園と馬術練習場で動物学を習得… : フランツ・マルクは、風景畫家であった父親に抑圧を感じつつ成長したとされ、一年間の兵役中、19歳のときに馬術練習場での乗馬訓練中に特異な心理的体験を得たとされる。それを機に動物を描くことが作品製作のモチベーションとなった。
- (186) ベルンハルト・ケーラー (Bernhard Koehler 1849–1927) : ベルリンに生まれ没した実業家、藝術家のパトロン。アウグスト・マッケと結婚した姪と、ケーラー本人と同名の息子を介してフランツ・マルクを知って支援した。
- (186) アウグスト・マッケ (August Macke 1887–1914) : ドイツのノルトライン=ヴェストファーレン州メシェデ (Meschede) に生まれ、第一次世界大戦に出征しシャンパーニュ=アルデンヌ地方スアン=パルト=レジュール (Souain-Perthes-lès-Hurlus) で戦死した藝術家。ドイツ表現主義の代表的な畫家であった。
- (186) マリーア・フランク (Maria Frank 後に Maria Marc 1876–1955) : ベルリンに生まれ、コッヘル湖畔に没した女流畫家。1905年に初めてフランツ・マルクと出会い、1911年に結婚した。マルクの繪畫では何度か描かれている。
- (186) カムペンドク (Heinrich Campendonk 1889–1957) : ドイツのノルトライン=ヴェストファーレン州クレーフェルト (Krefeld) に生まれ、アムステルダムに没したドイツの前衛畫家・グラフィック作家。
- (186) ダイヒマン (Adelheid Deichmann) : カムペンドクの夫人。クレーフェルト出身で、同郷者カムペンドクと1913年に結婚して、1932年に離婚した。
- (186) ニーストレ (Jean-Bloé [本名 Alfred] Niestlé 1884–1942) : スイスのヌーシャテルに生まれ、パリ南郊アントニーに没したスイスの畫家。フランツ・マルクやアウグスト・マッケと行動を共にしたが、やがて写実描写へもどり、風景畫の他、動物畫家として知られた。初期には、マ

- ルクの動物画への志望を勇気づけた。レポール (Lepor) は不詳。
- (186) ラインハルト・ピーパー (Reinhard Piper 1879-1953) : ドイツのメクレンブルク=フォアポメルン州ペンツリン (Penzlin) に生まれ、ミュンヘンに没した出版人・美術史家。1904年にミュンヘンでピーパー社を起こした。青年期からエルスント・バルラッハと親交を結んだ。創業からほどなくドストエフスキー全集を刊行し、併せて美術関係に進出して、1911年に『青騎士』を出版した。
- (186) ヴィルヘルム・ヴォリンガー (Wilhelm Worringer 1881-1965) : ドイツのノルトライン=ヴェストファーレン州アーヘンに生まれ、ミュンヘンに没した美術史家。ベルリン大学などで学び、ケーニヒスベルク大学教授となり、戦後、東ドイツのハレ大学教授を経て、1950年に政治的理由から西ドイツへ移住した。学位論文『抽象と感情移入』(*Abstraktion und Einführung*. 1907) は美術的営為の根幹を問うた基礎理論として知られ、また教授資格申請論文として執筆された『ゴシックの様式問題』(*Formproblem der Gotik*. 1909) など重要な成果がある。
- (192) アウアー・ドゥルト (Auer Dult) : „Au“ はミュンヘンの市街地域名 (ザンクト・ヤコブ教会堂を中心とした地域、語源は町や村の中の原っぱ)、„Dult“ は南東ドイツ方言で〈歳の市〉の意、したがって〈アウの蚤の市〉を指す。
- (193) アルノルト・シェンベルク (Arnold Schönberg 1875-1951) : ウィーンに生まれ、米国ロサンゼルスに没した作曲家・指揮者。音楽における調声を脱し無調音楽を経て十二音技法を創始した。
- (193) アルバン・ベルク (Alban Berg 1885-1935) : ウィーンに生まれ没したオーストリアの音楽家。シェンベルクに師事し、無調音階から十二音技法へ進んだ。オペラ『ヴォツェック』(*Wozzeck*. 1925年初演) の作曲で知られる。
- (193) アントーン・フォン・ヴェーベルン (Anton von Webern 1883-1945) : ウィーンに生まれ、オーストリアのザルツブルク州ミッタージルに没したオーストリアの作曲家・指揮者。シェンベルクに師事した。貴族の家系を誇示せず、〈フォン〉を省くことが多かった。
- (193) メーテルリンク (Maurice Maeterlinck 1862-1949) : ベルギーのヘントに生まれ、南仏ニースに没したベルギーの詩人・劇作家。
- (193) カール・クラウス (Karl Kraus 1874-1936) : ボヘミアのイーチン (Jičín 独 Gitschin) に生まれ、ウィーンに没したオーストリアの作家。
- (193) オスカー・ココシュカ (Oskar Kokoschka 1886-1980) : オーストリアのニーダーエスタライヒ州ベヒラルン (Pöchlarn) に生まれ、スイスのモンルーに没したオーストリアの画家。ウィーン工芸学校に学び、現代繪畫の担い手の一人となったが、生涯、いずれかのグループに属すことはほとんどなかった。1920年から数年間ドレスデン美術学校の教授をつとめた。
- (194) 「先ずは音楽、それから言葉」 (Prima la musica, doppo le parole) : ジャンバッティスタ・カステイの台本、アントニオ・サリエリ (Antonio Salieri 1750-1825) の作曲によるオペラ・ブッフアで、1786年に初演された。
- (194) リヒャルト・シュトラウス (Richard Strauss 1864-1949) : ミュンヘンに生まれ、バイエルン州ガルミッシュ=バルテンキヒェンに没したドイツの作曲家。クレーメンス・クラウスと台本作りにもたずさわり、また最後のオペラ作品の作曲となった『カプリッチョ』は、サリエリの「先ずは音楽、それから言葉」の翻案である。

- (194) クレーメンス・クラウス (Clemens Krauss 1893-1954) : ウィーンに生まれ、演奏旅行先のメキシコシティで没した楽団指揮者・オペラ台本作家。
- (194) ジャムバッティスタ・カスティ (Giambattista Casti 1724-1803) : イタリアのオペラ台本作家。
- (195) エルヴィン・フォン・ブッセ (Erwin von Busse 1885-1939) : ドイツのザクセン=アンハルト州マグデブルクに生まれ、ブラジルのサンパウロに没したドイツの畫家・舞台監督。ミュンヘン大学とベルン大学で学び、後者で1914年に「イタリア繪畫における群衆表現の問題の發達史」のテーマで学位を得た。ロベール・ドローネーと文通を交わして、『青騎士』にドローネー論を載せた。演出家として実験的な仕事を手がけたが、ゲイをあつかった「エロス・コメディの小庭」(*Das erotische Komödiengärtlein*. Berlin 1920) が法的にとがめられて以来、忘れ去られ、繪を描いて生きる場所をもとめてブラジルに移住した。
- (195) ロベール・ドローネー (Robert Delaunay 1885-1941) : パリに生まれ、南仏モンペリエに没したフランスの畫家。現代抽象畫の先駆者の一人。
- (196) 「ドクメンタ」(Documenta) : 1955年から5年ごとにドイツのヘッセン州カッセルで開催される前衛藝術の大型グループ展示。展示会ごとに一人のディレクターが総合企画し、その下に一人ないしは数人のキュレーターが集められる。ここでの話題は1992年の第9回の展示会で、ベルギーのヤン・フートがキュレーターであった。
- (196) ヤン・フート (Jan Hoet 1936-2014) : ベルギーのルーヴェンに生まれ、ヘントに没した美術史家・展示キュレーター。1992年のドイツのカッセルにおける「DOCUMENTA IX」をキュレートして世界的に知られるようになった。
- (199) 『我が家の庭』(*Die Gartenlaube - Illustriertes Familienblatt*) : 前身誌時代10年を引き継いで、1862年に創刊され、数次の編集変えを経て、1984年まで続した。
- (200) ヘルダー (Johann Gottfried Herder 1744-1803) の民の魂という概念 (Volkseelenbegriff) : ヘルダーは東プロイセンのモールンゲン (Mohrunen 現ポーランド Morąg) に生まれ、ヴァイマルに没した思想家。近代社会が本格化する状況で人間の共同体的存在を追求し、〈民の魂〉の概念を提示した。
- (201) フリードリヒ・ランケ (Friedrich Ranke 1882-1950) : ドイツのリューベックに生まれ、スイスのバーゼルに没した口承文藝研究家。ドイツの諸大学でゲルマニスティク・北欧文献学を学び、ミュンヘン大学ではフリードリヒ・フォン・デア・ライエンに就いた。1921年にケーニヒスベルク大学、1926年から、いずれもドイツ文献学の主任教授となった。〈半ユダヤ系〉として1937年に失職し、1938年からはスイスのバーゼル大学でエドゥアルト・ホーフマン=クライヤーの後任としてゲルマニスティク・民俗学・口承文藝研究のリーダーであった。
- (201) ヴォログダ (Vologda) : ロシア連邦ヴォログダ州の州都。スホナ川・北ドヴィナ川を経て白海に流れるヴォログダ川に臨む。モスクワから北に約500km。人口は293,046人。ロシアでは高品質のチーズやバターで有名。
- (202) エルゼ・ラスカー=シューラー (Else Lasker-Schüler 1869-1945) : ドイツのノルトライン=ヴェストファーレン州エルバーフェルト (現在はヴッパータール市域 Elberfeld/Wuppertal) に生まれ、エルサレムに没したドイツのユダヤ系の女流小説家 (旧姓シューラー)。表現主義の作風で知られる。ナチ政権の成立を見て1933年にイスラエルに移住した。『ユスフ王子へのお

便り』(*Botschaften an den Prinzen Jussuf*) はフランツ・マルクがエルゼに送った繪手紙の水彩畫などを集めている。

- (203) ハンス・ゼードルマイヤー (Hans Sedlmayr 1896–1984) : オーストリアのブルゲンラント州ホルンシュタイン (Hornstein) に生まれ、ザルツブルクに没したオーストリアの美術史家。ウィーン工科大学とウィーン大学で学び、1936年にウィーン大学教授となって美術史学科を主宰した。早くからナチス支持を表明し、党員でもあったために1945年に教授職を失ったが、1951年にミュンヘン大学教授として復権し、1965からはザルツブルク大学教授であった。主著『中心の喪失』(*Verlust der Mitte*. 1948) は執筆されたナチス期の時代思潮との関係で毀誉褒貶の対象となってきた。同じく主著の『大聖堂の成立』(*Entstehung der Kathedrale*. 1950) も重要著作として知られる。
- (203) ローベルト・フォラー (Robert Forrer 1866–1947) : スイスのチューリヒ州マイレン (Meilen) に生まれ、ストラスブルクに没したスイスの美術商・古美術品コレクター。スイスのヴィンタートゥアの名家の家系の出身ながら、父親が投機に失敗したため学業を断念した。後、人気のファッション・デザイナー、エミーリエ・ハーガー (Emilie Hager) と結婚して、夫妻でストラスブルクに移住し、妻の工房経営からの資金によって古美術品の収集をおこなった。そのコレクションは古代エジプトから染織まで種々の分野にまたがり、それらを売却して利益を得た。ストラスブルクの市立バレ・ロアン考古学博物館の館長をつとめ、また古美術誌 „Antiquitäten-Zeitschrift“ を編んだ。
- (204) コンラート・ローレンツ (Konrad Lorenz 1903–1989) : ウィーン郊外アルテンブルクに生まれ、ウィーンに没した動物行動学者。ノーベル医学生理学賞 (1973年) を、ニコ・ティンバーゲン、およびカール・フォン・フリッシュと共に受賞した。
- (204) ヘルムート・シュヴァイツァー (Helmut Schweitzer 1946–L) : シュトゥットガルトに生まれたコンセプチュアル・アーティスト、アクション・アーティスト。ここで言及される作品展示については次の著作にまとめられている。Helmut Schweizer, *Die anderen Gesichter des Geldes, Rendez-vous chez Papin; dieses Projekt der Documenta IX*. 1992.
- (205) ヴィルヘルム・フレンガー (Wilhelm Fraenger 1890–1964) : ドイツのバイエルン州エアランゲンに生まれ、ポツダムに没した美術史家・民俗学者。劇作家ツックマイヤーや畫家ココシュカとは青年期から交流があった。なお以下の〈黙示録に想を得たデューラーの木版画〉などに着目して民藝を論じたフレンガーの「十八世紀ロシアの民畫とドイツの原畫」(原注43)の拙訳と解説は、本誌『言語と文化』第33号を参照。
- (205) カール・ツックマイヤー (Carl Zuckmayer 1896–1977) : ドイツのラインラント＝プファルツ州ナッケンハイム (Nackenheim) に生まれ、スイスのヴァレー州ザースフェー (Saas-Fee) に没したドイツの劇作家。第一次世界大戦に義勇兵として出征し、戦後、フランクフルト・アム・マイン大学とハイデルベルク大学で法学を学んだ。表現主義の詩人として活動をはじめ、やがて劇作家として活躍した。風刺劇『ケベニックの大佐』(1931年にベルリンで初演) は代表作の一つ。早くからナチスへの反対姿勢を明示しており、1938年にアメリカへ亡命した。
- (205) インクユナブラ時代 (Inkunabelzeit) : 初期の印刷書物 (揺籠本) の十五・十六世紀を言う。
- (206) トーマス・クーン (Thomas Kuhn 1922–96) …パラダイム交替 (Paradigmenwechsel) : 〈パラダイム〉はアメリカの科学史家クーンが1962年に発表した『科学革命の構造』(*The structure*

of scientific revolutions. 1962) において、本来は科学史の理解に特化して提唱された概念。提唱者の意図に反して、今日では社会科学や人文科学にまで拡大されて用いられている。

- (206) 『藝術物見櫓』(*Der Kunstwart*) : 1887年に創刊され、1937年まで続いた藝術評論誌。舞台藝術から美術諸分野まで幅広く扱っていた。初期には演劇・美術が圧倒的であるが、末期には民藝の比重が高まった。創刊者は詩人でもあったアヴェナリウス (Ferdinand Avenarius 1856-1923) で、創刊から死の直前まで編集長で、その時期の同誌は質が高いとされる。