

ドイツ表現主義の思潮と展開

——カンディンスキーを中心に——

Trends and Developments in German Expressionism
: Focus on Wassily Kandinsky

深 町 浩 祥

Hiroyoshi FUKAMACHI

要 旨

本稿では、美術・音楽・文学・演劇などそれまで個別発展してきた芸術分野が相互に影響を及ぼし合い、ひとつの芸術運動として展開する契機となった20世紀末以降の表現主義運動について、ワシリー・カンディンスキーを中心に考察するものである。

表現主義運動は、イタリアのフューチャリズム（未来派）、フランスのフォーヴィズム（野獣派）、キュビズム（立体派）と相前後して、それらの影響を受けながら興り、主としてドイツで定着した。そのような状況下で、抽象芸術を確立したドイツ表現主義の代表的芸術家であるカンディンスキーは、内的必然性に基づく独自の造形原理を展開した。ドイツ表現主義運動の背景としては、当時のベシミスティックな社会状況が指摘されてきた。しかし、そのなかで、当時の自然科学による影響についての指摘は十分とは言えない。

そこで本稿では、ドイツ表現主義運動が展開された当時、既成概念を否定するような発展を見せた自然科学の動向に注目した。カンディンスキーは、神秘主義に興味をもち、作品において黙示録的・終末論的テーマに関わる作品が多いことも指摘されてきた。しかし、カンディンスキーの神秘主義への傾倒は、それまで真理と考えられてきた原子論を否定する当時の自然科学の発達と連続性をもっていたのである。そして、自然科学の発達の影響は、カンディンスキーの内的必然性による創造性を強化し、絵画の抽象化に強く作用したことが明らかとなった。

キーワード：ドイツ表現主義、カンディンスキー、抽象絵画、自然科学

はじめに

本稿の目的は、美術、音楽、文学、演劇、さらには、工芸、建築そしてファッションにいたるまで、現代の芸術・デザイン分野に影響を及ぼしている20世紀初頭のドイツ表現主義における芸術運動の思潮と展開について考察するものである。

この分野の先行研究として、ドイツ表現主義運動と同時代の諸思潮との関わりについてドナルド・E・ゴードンの研究¹、世紀転換期の芸術や改革運動について横断的に考察したコロナ・ヘップの研究²、歴史的背景や展開について神林恒通³、土肥美夫⁴らの研究などがある。しかし、その対象は美術・文学などを主としており、自然科学も含めた他領域との関係性について美術史の枠を超えた展開については十分に明らかにされてこなかった憾みがある。そこで本稿では、表現主義の歴史的背景のなかでも、この芸術運動の中心的な芸術家のひとりであるワシリー・カンディンスキー（Wassily Kandinsky）の著書や作品に注目することで、ドイツ表現主義の基礎概念とその影響について統一的な考察を試みたい。本稿の構成は下記のとおりである。

まず第1に、表現主義の概念と意義について整理する。第2に、表現主義運動の歴史的背景を概観する。第3に、カンディンスキーを中心に表現主義者たちの思潮を考察する。第4に、カンディンスキーの抽象絵画について新たな分析を試みる。第5に、日本における最初期の表現主義の受容について考察する。最後に、ドイツ表現主義運動がもつ今日的な意義について検討したい。

1 表現主義の概念と意義

1-1 表現主義の起源

ドイツで表現主義という言葉が定着する契機となったのは、1911年春のベルリン「分離派⁵展」である。この展覧会にはフォーヴィズム（野獣派）、キュビズム（立体派）など若いフランスの画

1 Donald E. Gordon, "Expressionism Art and Idea", New Heaven/London 1987.

2 Corona Hepp, "Avantgarde: Moderne Kunst, Kulturkritik und Reformbewegungen nach der Jahrhundertwende", München 1987.

3 神林恒道 (1985) 「ドイツ表現主義における音楽と色彩」『待兼山論叢・美学篇 19 卷』大阪大学大学院文学研究科、3-15 頁。

4 土肥美夫 (1991) 『ドイツ表現主義の芸術』岩波書店。

5 1892 年、ベルリン美術家協会によって開催されたノルウェーの画家ムンクの展覧会がベルリン画壇に衝撃を与え、展覧会中止の緊急動議が出されるという「ムンク・スキャンダル」が起きた。これに反発した進歩的な画家たちを中心に、1898 年に「ベルリン分離派 Berliner Sezession」が誕生した。

家たちの作品が招待出品されていた。分離派の会長ロヴィス・コリント (Lovis Corinth) や、展覧会カタログにおいて出展した作家⁶は「表現主義者 (Expressionisten)」という総括的な呼び名で紹介された。これが、ドイツにおいて「表現主義 (Expressionismus)」あるいは「表現主義者」という言葉が用いられた最初である⁷。

表現主義という言葉の起源については、多くの異なる見解がある。例えば、アルミン・アルノルト (Armin Arnold) は、*expressionist* という概念が1850年に「*Tai's Edinburgh Magazine*」で使用され、近代画家の学派を示唆するのに用いられたとしている⁸。アルノルトはさらに、イギリスの社会主義者チャールズ・ロウリー (Charles Rowley) が1880年2月23日に近代絵画の方向というテーマでのマンチェスターにおける講演の中で、やはり表現派に言及したと、述べている⁹。一方、フランスの画家ジュリアン＝オーギュスト・エルヴェ (Julien-Auguste Hervé) が、1901年のアンデパンダン展に出品した自身の作品のタイトルに表現主義というタイトルをつけていた¹⁰。ドイツの詩人・批評家テオドル・ドイブラー (Theodor Däubler) によれば、美術史の文脈に関わる意味での表現主義という言葉は初めて用いた¹¹のはアンリ・マティス (Henri Matisse) であり、この言葉を一般に広めたのが、フォーヴィズムやキュビズムの命名者としても知られる美術記者ルイ・ヴォークセル (Louis Vauxcelles) であった¹²。ヴォークセルがマティスの絵をエクスペリション (*Expression*) と位置づけ、マティス自身も彼の『絵画についての覚書』(独訳1909年)でその言葉を用いていた。このほか、1911年以前の分離派展で画商パウル・カッシーラー (Paul Cassirer) がマックス・ペヒシュタイン (Hermann Max Pechstein) の絵を「それは表現主義だ」と呼んだのが最初だったという説もある¹³。

美術史家フリッツ・シュマーレンバッハ (Fritz Schmalenbach) によれば、表現主義という言葉自体、ゴシックという言葉と同様にフランス起源とされる¹⁴。しかし、フランス起源であるにもかかわらず、この言葉はフランスでは定着せず、上記のとおり1911年春のベルリン分離派展以

6 ブラック (Georges Braque)、ドラン (André Derain)、マンギャン (Henri Charles Manguin)、マルケ (Albert Marquet)、ピカソ (Pablo Picasso)、ヴァン・ドンゲン (Van Dongen)、ヴラマンク (Maurice de Vlaminck) ら。

7 神林恒道編 (1995)『ドイツ表現主義の世界—美術と音楽をめぐって』法律文化社、5頁。

8 Armin Arnold, "Die Literatur des Expressionismus", W. Kohlhammer Verlag Stuttgart Berlin Köln Mainz, 1966, S.9. 酒井府 (2003)『ドイツ表現主義と日本—大正期の動向を中心に』早稲田大学出版部、1頁。

9 酒井 (2003) 1頁。

10 エルヴェのアカデミックでリアリズムの絵画は、ベルリンの分離派展以後の急進的な芸術の動きとしての表現主義とは関係がない。

11 神林 (1995) 14頁。

12 同上6頁。

13 土肥美夫訳ほか (1971)『表現主義の美術・音楽—ドイツ表現主義4』河出書房新社、20頁。

14 Fritz Schmalenbach, "Das Wort Expressionismus" in *Neue Zürcher Zeitung*, 12. März 1961. 土肥 (1971) 17頁。

後ドイツで定着した。しかも最初は若いフランスの画家たちの総称であったものが、その年の冬頃からフランスではなくドイツの新芸術家たちに対して用いられるようになったのである。ドイツにおいて表現主義という言葉の普及・宣伝に最も寄与したのが、1910年以降、詩人作曲家のヘルヴァルト・ヴァルデン（Herwarth Walden）により創刊・運営されたドイツ表現主義運動を代表する雑誌・画廊である「デア・シュトゥルム *Der Sturm*（嵐）」（以下、「シュトゥルム」）であった¹⁵。

1-2 芸術運動の意義

芸術運動としての表現主義は、イタリアのフューチャリズム（未来派）、フランスのフォーヴィズム（野獣派）、キュビズム（立体派）と相前後して、それらの影響を受けながら興り、主としてドイツで定着していった。それは、1905年にドレスデン工科大学の建築科の学生たちによって結成された表現主義のグループ「ディ・ブリュッケ *Die Brücke*（橋）」（以下、「ブリュッケ」）という名の美術運動で始まり、1910年以後は造形芸術のみならず、音楽、詩、散文、演劇をもふくみ、芸術全般にわたる革新的諸傾向の言葉となった。この運動の造形的な起源は、フランスで新芸術（アール・ヌーボー）、ドイツで青春様式（ユーゲント・シュティール）、オーストリアで分離派様式（ゼツェッション・シュティール）と呼ばれた1900年前後の世紀末芸術にある¹⁶。第一次世界大戦前のドイツにおいて、古きものと新しきものが激しく対立していた。そのなかで、抽象化を進めたアヴァン・ギャルド芸術のような芸術革命という芸術家の前衛意識が時代の不安感を反映して進行していた。

現在では一般化し常識的に受容されている抽象芸術の確立者の一人であるカンディンスキーは、『芸術における精神的なもの』¹⁷（1912年）を刊行し、真の芸術は内的必然性から生起すると宣言した¹⁸。カンディンスキーによれば、内的必然性とは芸術家を創造へと駆り立てる原動力であり、その起源は精神的なものである。それは、新しい自己表明のために、芸術という手段を用いる抽

15 土肥（1971）20頁。「表現主義者」という言葉が最初にドイツでの展覧会のタイトルとして用いられたのは、雑誌『デア・シュトゥルム *Der Sturm*（嵐）』の第100号の出版を機に1912年3月にベルリンで開かれた「嵐、第一回展、青騎手、フランツ・フラウム、オスカー・ココシユカ、表現主義者 -*Der Sturm. Erste Ausstellung. Der Blaue Reiter. Franz Flaum. Oskar Kokoschka. Expressionisten*-」。神林（1995）9頁。

16 世紀末芸術が1870年の独（普）仏戦争後稀にみる長い平和を享受していたいわゆる「よき時代（ベル・エポック）」の産物であるのに対して、表現主義芸術はまさしく動乱の予感と渦中から生まれたものであった。土肥（1971）14頁。

17 Kandinsky, “*Über das Geistige in der Kunst*”, 1912.

18 アウグスト・K・ウィードマン著・大森淳史訳（1994）『ロマン主義と表現主義：現代芸術の原点を求めて/比較美学の試み』法政大学出版局、150頁。August K. Wiedmann, “*Romantic Roots in Modern Art—Romanticism and Expressionism: A Study in Comparative Aesthetics*” Gresham Books, 1979.

象的精神の顕現ということができる。

パリ中心の芸術評価が支配し、他の芸術運動に対する理解が十分でない現状において、あらためて、その抽象性がゆえに多様性をもつドイツ表現主義の実相を明らかにすることには大きな意義があると考えられる。

表現主義の時代としていわれる第一次世界大戦前後のおよそ20年間には、カンディンスキー、パウル・クレー (Paul Klee) の活動母胎となったミュンヘンの青騎士「Der Blaue Reiter (デア・ブラウエ・ライター)」(以下「青騎士」) 運動、ドレスデンのブリュッケ、12音階音楽へと発展するアルノルト・シェーンベルク (Arnold Schönberg) らの新しい無調楽派の動向、ダダ運動の精神的起点となったチューリヒのキャバレー・ヴォルテール (Cabaret Voltaire)、シュルレアリスムに絵画的靈感を与えたマックス・エルンスト (Max Ernst) のケルン・ダダ運動、表現主義芸術を促進してベルリンにヨーロッパ前衛芸術運動の拠点を築いたヴァルデルのシュトゥルム誌、現代建築および工芸に決定的な影響を与えたヴァルター・A・G・グロピウス (Walter Adolph Georg Gropius) のバウハウス (Bauhaus) 運動など、現代芸術の原点を形づくる多様な現象が含まれている¹⁹。

ミュンヘンの芸術誌『青春 Die Jugend (ユーゲント)』(1896年)にちなんでユーゲント様式と呼ばれたドイツの世紀末芸術が、ヨーゼフ・ホフマン (Josef Franz Maria Hoffmann) らのウィーン工房 (Wiener Werkstätte) や1901年以來ヴァイマルで活躍するアンリ・ヴァン・デ・ヴェルデ (Henry van de Velde) らのドイツ工芸家連盟 (Deutscher Werkbund) のようなバウハウス運動にまで影響を及ぼす統合的芸術運動に発展したのである²⁰。このような表現主義運動の展開は、その後のデザイン領域への影響を考える上で重要である。

表現主義運動は絵画におけるサンボリズム (Symbolisme)²¹であるとともに、工芸・建築における芸術の生活化と社会化であった。それは、芸術運動の中心が絵画から工芸・建築などの他の芸術へとひろがったことから、表現主義運動の普遍的な意義を見出すことができる²²。

2 表現主義運動の背景

ドイツ美術は、16世紀初頭、その生涯を克明に遡る美術史上最初の芸術家であるドイツ・ルネ

19 土肥 (1971) 15頁。

20 同上15頁。

21 1880年代後半のフランスで起こった反写実主義、反科学主義的な文芸・美術傾向 (象徴主義・芸術の精神化)。

22 土肥 (1971) 18-19頁。

サンスの巨匠アルブレヒト・デューラー (Albrecht Dürer) や、磔刑図で有名なマティアス・グリュエネヴァルト (Matthias Grünewald) など宗教改革期の傑出した画家たちを輩出し、北方ルネサンスの輝ける時期があった²³。しかし、それ以後は発展を欠き、国際的にも注目されず、イタリア、フランス、オランダという美術に遅れをとっていた。この後、ドイツ美術の存在が注目されたのは、1890年代から20世紀初頭にかけて、おもにヨーロッパの都市を中心に流行したいわゆる世紀末芸術運動がドイツにも波及してからのことである。

ここで、ドイツ表現主義という芸術運動を現実に進捗する主軸となっていたのが、芸術家集団としてのミュンヘンの青騎士とドレスデンのブリュッケのグループであった。そして両者を理論的に支えていたのが、ベルリンのシュトゥルムのサークルである。青騎士とブリュッケは互いに意図的に連携して活動したわけではないが、ともにフランスのフォーヴィズムやマティスの作品を意識していた²⁴。

青騎士メンバーのカンディンスキーは1906年に初めてマティスの作品に接したときの感想を「対象を単にデフォルメするだけでなく、画面から消してしまうことができるのではないかと考え「抽象絵画へと移行していった」と後に回顧している²⁵。こうしてマティスを意識しつつも、マティスが均整をとるという意味で用いた「表現」の定義から逸脱した作品が生まれていくことになった。そうしたなかで、世界で最初の抽象絵画、つまり無対象絵画 (Gegenstandslose Malerei) がカンディンスキーによって1910年に描かれたのである。

ブリュッケのグループにおいて中心的人物であったエルンスト・ルートヴィヒ・キルヒナー (Ernst Ludwig Kirchner) は、ラテン的感性とゲルマン的感性の対比について、ラテン民族は現象のうちに美の存在を認めるが、ゲルマン民族は、常に事象の背後に美を求めているとする²⁶。北方芸術の原点は、不思議な光と輝きに溢れる、前述したグリュエネヴァルトの絵画に求めることができる。北方芸術の「眼に見えないものを眼に見えるようにする」という中世以来の伝統が、20世紀近代の幕開けの時期に、あらためて芸術における精神的な表現として展開したのが、ドイツ表現主義の芸術運動であった。

次に、表現主義運動の精神的背景について整理したい。フランス人外交官ジョゼフ＝アルチュール・ド・ゴビノー伯爵 (Joseph Arthur Comtede Gobineau) の著書『人種不平等論』²⁷ (1853年) や、生物進化理論の確立者チャールズ・ダーウィン (Charles Robert Darwin) の『種の起源』 (1859年) における生存競争や自然選択の概念を基礎とした社会的ダーウィニズムの流行が、人

23 高階秀爾・三浦篤編 (1997) 『西洋美術史ハンドブック』新書館、84、87頁。

24 神林 (1995) 13頁。

25 同上14頁。

26 同上16頁。

27 人種の純潔と輝きはすでに過去のものであり、人種間の混交のせいで人類は退化し、やがては終焉を迎える運命にあると悲観した。神林 (1995) 19頁。

種論と結びついて優生学を生み出した。弱肉強食の資本主義や帝国主義を擁護するような社会的ダーウィニズムの流行の背景には、人類と文明の衰退は都市化や大衆化に原因があるというような19世紀末のフランスから広がったペシミスティックな世界観があった。

さらに、19世紀後半の自然科学の進展もペシミズムを助長した。特に、1850年代初めにルドルフ・J・E・クラウジウス (Rudolf Julius Emmanuel Clausius) らによって発見された熱力学第一法則とエントロピーの概念が重要である²⁸。

$$dS = \frac{dQ}{T}$$

(「温度 T の物体に外から熱を dQ だけ加えると、その物体のエントロピーは dS だけ増える。」²⁹)

これは、ある閉じたシステムの中のあらゆる不可逆的变化はエントロピーをたえず増大させる³⁰、という形で定義されるが、1880年代になって、ルートヴィッヒ・ボルツマン (Ludwig Eduard Boltzmann)³¹ がこれに統計力学的エントロピーの定義を行なった³² (乱雑さは常に増大する)。

$$S = k_B \ln \Omega \quad (S: \text{エントロピー}, k_B: \text{ボルツマン定数}, \Omega: \text{状態数})$$

エントロピーは、原子の実在性を全く前提としておらず、唯物論と重なる原子論³³を更新するものであった。ここで芸術運動の影響として問題となることは、特にクラウジウスによって、エントロピーの最大値、つまり不確定性の最大値としての最終的な熱平衡状態が想定されたことである。宇宙全体が熱の死³⁴、もはや一切の変化が生じない最終的な死の状態へと向かいつつあると考えられたのである³⁵。

28 ルドルフ・クラウジウス著 八木江里ほか訳『クラウジウス熱理論論文集 エントロピーの起源としての力学的熱理論』東海大学出版会、150-154頁。

29 途中の経過によらず状態だけに依存して決定される量。

30 L. Boltzmann: *Wien Ber.* 66, 275 (1872). 1872年にH定理により熱現象の不可逆性(エントロピーの増大)を証明した。

31 ボルツマン(1877)「熱平衡法則に関する力学的熱理論の第2主法則と確率計算の関係について」。L. Boltzmann: *Wien Ber.* 76, 373 (1877). ボルツマンは確率論に関する論文で「エネルギーが離散的である」と仮定した。エネルギーの量子仮説を見出し量子論の父といわれるマックス・プランク (Max Planck) はボルツマンの仮定を利用した。鈴木炎(2014)『エントロピーをめぐる冒険』講談社、102頁。

32 安池智一・秋山良『改訂版 エントロピーからはじめる熱力学』一般社団法人放送大学教育振興会 24-25頁。 $k_B = 1.3806488 \times 10^{-23} [kg m^2 s^{-2} K^{-1}]$ 。

33 19世紀末のドイツ語圏では原子論について論争が起こっていた。原子・分子の実在を信じるボルツマンに対して、ドイツの科学者ヴィルヘルム・オストヴァルト (Wilhelm Ostwald) やオーストリアの物理学者・哲学者であるエルンスト・マッハ (Ernst Mach) らの反原子論派が原子の実在を否定した。鈴木(2014) 105-111頁。

34 イギリスの物理学者ウィリアム・トムソン/ケルヴィン卿 (William Thomson/Lord Kelvin) は最終状態(完全平衡)を「熱的死」と表現した。鈴木(2014) 74頁。

35 神林(1995) 22頁。

他方で、1900年頃、既成の社会・宗教道徳に反発した若者たちに多大な影響力を及ぼしたのは、ドイツ人思想家フリードリヒ・W・ニーチェ（Friedrich Wilhelm Nietzsche）³⁶であった。1900年に亡くなったニーチェは、1901年に第一版が編集刊行された遺稿集『力への意志。一切の価値の価値転換の試み』³⁷により注目された。彼によれば、ペシミズムはやがてニヒリズム（虚無主義）にまで行き着かざるをえない。その原因は、社会的困窮状態や人類の生理的退化あるいは道徳的墮落ではない。ニヒリズムとは神の死、すなわちそれまでの最高の価値が価値を失うこと、目標がなくなり、すべてのものが意味をもたなくなることである。ニーチェが若者たちに受け入れられたのは、このニヒリズムを前にして不安と恐怖に駆られた人間が、ニヒリズムの徹底化を通じて、旧来の価値を否定し、力への意志としての生に基づく本来の価値を回復する可能性を示したからである³⁸。

このほかドイツ表現主義運動の精神的背景として神秘主義思想の影響がある。特にカンディンスキーにおいては、1907年頃から神智学協会ドイツ支部長ルドルフ・シュタイナー（Rudolf Steiner）に惹かれて神智学の信奉者となった。先述した『芸術における精神的なもの』など彼の著述に一貫する唯物論（物質主義）への批判は、カンディンスキーが原子論を認めず、有機体と世界の非物質的根拠としての霊的（精神的）エネルギー³⁹の存在を確信していたことを示している。原子の分割可能性（原子核・電子の存在）による旧来の原子論の否定や相対性理論により、それまで自然界におけるすべての物理現象を説明できるとされていたニュートン力学が完全ではないことが明らかになった。そこで、神秘主義思想につながると思われるような、従来の自然科学の唯物論的基礎を打ち砕くものとみなされるかぎり、新しい自然科学が積極的に受け入れられた⁴⁰。またカンディンスキーは、霊的救済の歴史観から聖霊の時代、至福千年の時代が始まることを確信していた⁴¹。彼は、メシアニズム的な形をとるロシアの思想⁴²を受けていたと考えられる。それらが、カンディンスキーの抽象絵画の可能性の確信と繋がっていたのである。そして、カンディンスキーにおいて典型的にみられる神秘主義とその実験的な芸術との結びつきは、多くの他の同時代の芸術家にもみられる現象であった⁴³。

36 ニーチェには原子論に関する理論的言及『善意の彼岸』（1886）があり、それはニーチェの思想形成において一定の役割を果たしていたと考えられる。田上孝一・本郷朝香編『原子論の可能性 近代哲学における古代的思惟の反響』法政大学出版会、225-254頁。

37 Nietzsche “*Wille zur Macht*”, 1901.

38 神林（1995）23-24頁。

39 エネルギーとは、物理系において仕事をする能力のことである。

40 神林（1995）27頁。

41 ウィードマン（1994）158-159頁。Kandinsky “*Rückblick*” 1955, p.29.

42 ミハイル・ブルガーコフ、パーヴェル・フロレンスキー、ウラジミール・ソロヴィヨフほかの思想家たち。ウィードマン（1994）158頁。

43 神林（1995）27-28頁。

自然科学における抽象的な概念は一般に理解が困難であり、受け入れることができる層は限られていた。しかし、カンディンスキーらは、鋭敏にその意味することを感じ取り、理解したと考えられる。すべては無秩序に向かうと解釈されたエントロピーの定義や、原子論を否定しすべての物質は眼に見えないエネルギーで構成されるとする予言、ニュートン力学における絶対時間や絶対空間を否定した相対性理論などの概念は、物質的で可視的なものの背後にあるリアリティを想起させる。それは、日常の感覚とは合い入れないものであるがゆえに、霊知的で神秘的な源泉と統合されると考えられる。絵画芸術で例えるならば、写実的であることは対象物の本質を示すことではなく、より抽象化・無対象化することで対象物の強度が増すと考えることである。そのように考えることは、上記のような当時の状況から、自然の流れであったといえる。

近代絵画において、抽象絵画の先駆者であるカンディンスキーの果たした役割は大きい。しかし絵画だけでなく、カンディンスキーが舞台における諸芸術の総合を目指した「舞台の構成について (Über Bühnenkomposition)」という論文の中で、文学・舞踊、舞台美術の総合を目指し、光と舞台の上で動く形態に興味を寄せたことは注目に値する。そのような統一性・同一性の展望は、後退する既存価値を超克するためには精神と物質、自己と事物、魂と宇宙との間に想定された一致が求められたことの証と考えられる。

3 カンディンスキーの思潮

本章では、カンディンスキーの生涯を概観し本性を明らかにするとともに、彼の思潮がどのような変遷をたどり芸術活動に影響を及ぼしたか考察する。

3-1 カンディンスキーの生涯

カンディンスキーは1886年から1893年までモスクワの大学で法学と経済学を学んだ後、法学部の講師を務めていた。しかし、1895年にモスクワで開催されたフランス印象展でクロード・モネ (Claude Monet) の「積み藁」の色彩の表現力に感銘を受け、翌1896年に30歳で法学部講師の職を辞して関心のあった美術を学ぶためにミュンヘンに移った⁴⁴。1896年ミュンヘンでは当時人気のあったアントン・アズベの画塾に1897年まで通い、1900年美術学校に入学、ミュンヘン分離派のフランツ・フォン・シュトゥック (Franz von Stuck) に学んだ。そして、1901年前衛芸術家のグループ「ファーランクス (Phalanx)」を結成し、アール・ヌーヴォー、ユーゲント・

44 高階・三浦 (1997) 174 頁。

シュティールといった世紀末の絵画様式に親しみ、馬上の騎士や公園にたたずむ貴婦人などを描いた⁴⁵。同1901年に美術学校「ファーランクス」を創設し、デッサンと絵画を教えた⁴⁶。1903-1907年にはヨーロッパ各地を旅行し、1906年にパリでフォーヴィズムを知ったといわれる⁴⁷。1908年ミュンヘンに戻り翌1909年にアレクセイ・フォン・ヤウレンスキー (Alexej von Jawlensky) とともに「ミュンヘン新芸術家協会 (Neue Künstlervereinigung München)」を設立し、ヤウレンスキーの助言のもと、フォーヴィズム風の明るい色彩と大胆な色面による描写を押し進め、1910年の1月にカンディンスキーは水彩による最初の抽象的構成の絵画を描き始めた⁴⁸。1911年には、新芸術家協会の主要なメンバーであるフランツ・マルク (Franz Marc) らとともに青騎士を結成。内的必然性に基づく独自の造形原理を展開した『芸術における精神的なもの』も刊行した。以後、作品は「印象」「即興」「コンポジション」と題され、画面は対象のかたちを残しながらも、リズムを持った線、対比的でアクセントのある色面へと、抽象化を強めていった⁴⁹。カンディンスキーの非対象の様式は、神智学の研究とサンボリズムおよびユーゲント・シュティールの傾向の影響を受けたものといわれており、第一次世界大戦間際のヨーロッパにおいて反響を呼んだ⁵⁰。

カンディンスキーの美的意図は、一部の支持者には熱狂的に迎えられたが、一方で攻撃も受けた。1913年3月の『ハンブルグ外国新聞』に載った極端な悪評が論じているのは、作品の「色彩の恐ろしい汚れ、…線の混乱」と作者の「途方もない横暴」であり、「この展覧会を組織し、この画が未来の新芸術の啓示になると『シュトゥルム』のごろつきどものずうずうしさ」というものであった⁵¹。

1914年、第一次世界大戦の勃発とともにロシアに帰国する。1917年のロシア革命以後は1921年にかけて、ソヴィエトの教育人民委員会内に作られた造形技劇・映画部長をつとめ、ロシア構成主義の芸術家アレクサンドル・ミハイロヴィチ・ロトチェンコ (Aleksander Mikhailovich Rodchenko) を補佐して絵画文化美術館の作品収集にあたるなど美術教育機関の整備にあたった。その一方で構成主義やシュプレマティズムの作家たちとの交流から、幾何学的な構成要素による抽象画への関心を強めるようになる⁵²。1922年3月にグロピウスの招聘によりバウハウスの同僚となった。そして、1923-33年バウハウスで教鞭をとる傍ら造形理論の体系化を進め、『点・線から面へ』などの論文をバウハウス叢書として刊行。同じく教鞭をとっていたクレーと芸術論を交

45 高階・三浦 (1997) 174頁。

46 神奈川県立近代美術館ほか編 (1995) 『芸術の危機 ヒトラーと退廃美術』アイメックス・ファインアート、274頁。

47 高階・三浦 (1997) 174頁。

48 同上174頁。

49 同上174頁。

50 神奈川県立近代美術館ほか編 (1995) 274頁。

51 同上274頁。

して、極めてクレーに近い作品も残している⁵³。

1928年にカンディンスキーはドイツの市民権を取得するが、1932年、彼はドイツにおける不確かな政治的状況下での自分の身分に不安を抱えていた。そしてアメリカの画家ガルカ・シャイヤー（Galka Scheyer）に、新しい政府はバウハウスを閉鎖することになりそうであると書き送った。カンディンスキーの書いたとおり、デッサウのバウハウスを閉鎖する法令は1932年8月に通過し、11月1日に施行された⁵⁴。

カンディンスキーは同年12月にベルリンに移ったが、そこで再開されたバウハウスは1933年7月20日に早くも閉鎖されることになる。彼の学校への忠誠は、後に1937年ミュンヘンの考古学研究所で開催された退廃美術展の展示壁面において、デッサウの共産主義者バウハウスの教師、として非難された。カンディンスキーはナチスに追われ1933年の12月の終わりにパリへ亡命した⁵⁵。晩年は、初期の表現主義が昇華され、幾何学的な構成要素の大小、色彩の濃淡など、変化に富んだ緻密な画面へと変化した。抽象的で対象がはっきりしない構成は、過去の創作を繰り返すように見えることもあるが、その最良のものは優美にして軽快な、内的詩情の表出となっている。ナチ占領下の生活の困難さにもかかわらず、76歳のカンディンスキーはジャンヌ・ビュシェ画廊（jeanne bucher galerie）で個展を開催している。その11年後、パリが解放される前に彼は没した⁵⁶。

3-2 カンディンスキーの思潮

3-2-1 統一性の探求

1909年3月カンディンスキーが創立したミュンヘン新芸術家協会の設立趣意書には、「芸術家は、外部の現象界からうけとる印象とは別に、たえず内面世界のうちに体験を蓄積すること。われわれは、矛盾交錯するこの全体験を表現するような、芸術形式を追求する。——副次的なすべてのものから解放され、必然的なもののみを力強く表現しうるような形式を、つまり、真に芸術的な統合を追求する」と記されていた⁵⁷。ここに協会の理念的指導者であるカンディンスキーの

52 神奈川県立近代美術館ほか編（1995）274頁。構成主義：ロシアの芸術家ウラジーミル・タトリン（Vladimir Tatlin）に代表される1910-20年代のロシアで起こった伝統的な絵画や彫刻をブルジョワ芸術として否定した芸術運動。シュプレマティズム（絶対主義）：ロシアの芸術家カジミール・マレーヴィチ（Kasimir Malevich）に端を発する、現実とのあらゆる対応関係を排除した絶対的な抽象を志向した絵画様式とその思想。

53 高階・三浦（1997）174頁。

54 神奈川県立近代美術館ほか編（1995）276頁。

55 高階・三浦（1997）174頁。

56 神奈川県立近代美術館ほか編（1995）278頁。

57 土肥（1971）141頁。

意向がよくあらわれている。

ドイツ文学者ヘルマン・ヘッセ (Hermann Karl Hesse) の定義によれば、表現主義者とは、宇宙的なものの残響、原故郷の記憶、すべてのものが一つで分かたれていない世界の原初の住処⁵⁸とされる。この定義は、あらゆる創造における融合や世界の内的本質との結合を願う表現主義者の本性をあわらしているといえる。

カンディンスキーは、世界は共鳴し、精神的に活動する存在の調和的宇宙であると記している⁵⁹。カンディンスキーや他の画家たちは統合⁶⁰ということを強調し、「あらゆるもの」という言葉多用した。例えば、カンディンスキーは、花や木ばかりではなく、あらゆるものが私に対してその精髓いかえれば秘められた意味を開いた⁶¹と記している。この言葉には、植物であってもその本質において人間と統合されることを示唆しているともいえる。また、カンディンスキーは精神と物質との関係について、精神こそが物質を支配するのであって、その逆ではない⁶²、と断言している。精神という言葉によって統一的な根源を示すことによって、分断されているように認識される世界、いわば、眼に見える世界を本質として解釈することの危険性を訴えていたといえる。

芸術的統合もしくは世界の統一性を志向する表現主義者たちは、倫理的・精神的な新しい共同体の建設をすることを理想としていた。カンディンスキーにおいては、その理想の共同体について、次のように記している。「国境など一掃する 때가きた。人類の身体 のすみずみにまで血潮を流れ行き渡らせるときがきた。それは唯一の身体、ただ一つの心臓の鼓動となるであろう——失われた楽園の復活」⁶³。このようなユートピア的理想は、人間と神を調和させつつ、黄金の未来、終末を目指すメシア的表現主義であった⁶⁴。全体性の理念は表現主義者たちの芸術理解に作用し、作品へ影響を及ぼした。例えば、世界、天体、光といった宇宙的なものを連想させる題材が用いられるようになったのである。

カンディンスキーにおいて真の芸術は、全体の理念から進展し、それを反映していなければならぬ。そして、全体における不可欠の結びつきが存在しないなら、その作品が全く芸術作品で

58 H. Hesse 'Zu Expressionismus in der Dichtung' *Expressionismus Der Kampf um eine Literarische Bewegung* ed. P. Raabe, p111. ウィードマン (1994) 26 頁。

59 Kandinsky 'Über die Formfrage' *Essays über Kunst und Künstler* ed. M. Bill, p40.

60 ヘーゲルの弁証法におけるジンテーゼ (あらたな高次の概念によってテーゼとアンチテーゼを統一し、矛盾を解決すること。) を目指していたと考えられる。

61 Kandinsky, 'Text Artista' *Wassily Kandinsky Memorial*, New York: S. R. Guggenheim Foundation, 1945, p52.

62 Kandinsky, 'Text Artista' *Wassily Kandinsky Memorial*, p64. ウィードマン (1994) 28 頁。

63 'Kandinsky, the Painter' by L. Grote in *Wassily Kandinsky* ed. M. Bill, p160. ウィードマン (1994) 28 頁。

64 ウィードマン (1994) 29 頁。

はないということの意味する⁶⁵。彼にとって、全体性の欠如は芸術における精神的墮落の証であった。

カンディンスキーが繰り返し主張したことは、芸術家は創造の全体との結合と親交を求めて努力しなければならないということであった。芸術家は、「ばらばらにではなく、一つに調和して鳴り響く事物の内的な声——天球の音楽によって、物質を何か本質的に生きたものとして知覚することを可能にする内的なヴィジョン、一種の純粹知覚を持たなければならない」⁶⁶。カンディンスキーにおいて「天球の音楽」とは、芸術家の作品の源泉、すべての真の創造に働く無意識の生成原理を形成するのである⁶⁷。

統合への努力は、画家たちに総合芸術作品の創造を促した。カンディンスキーは、音の世界と眼に見えるものの世界の統合の可能性を実践に移した。そして、ヴァーグナーの楽劇に影響され、すべての芸術の統合とすべての感覚の融合を目指して努力した。「黄色い音」という彼の舞台上演作品は、演劇、音楽、舞踊、色彩の結合、ワーグナーのいわゆる未来の芸術を企図したものであった。カンディンスキーは諸芸術の統合によって、魂を高めかつ純化すること、そして世界の精霊との調和の中に魂をうち震えさせる効果を意図した。そこには、香り、音、形、色、感情が互いに呼応しあい、全世界を共感覚の状態へ導くことによって救済を求めることでもあった⁶⁸。

カンディンスキーは、事物の全体性へと直接に関与するということが画家の能力であり、これにより抽象芸術が可能となるとする。彼は次のように記している。「もし人が自分自身を全体との直接的な関わりの中に置くことができるなら、彼は自然の仲介〔再現〕を放棄することができる」⁶⁹。芸術家は内面世界を暗示すること、内的必然性にしがった芸術形式を追求するべきであると、先述のミュンヘン新芸術家協会設立趣意書でカンディンスキーは主張している。それは自然を再現することの拒否、事物の表面的特徴を模倣することへの否定を意味する。芸術家は、可視的自然に依存しないことを示したのである。

したがって、自然を模倣しない抽象美術とは、新たな段階の構成として普遍的精神の神秘的な働きを作品上にあらわすものである。それは、画面の上に現れる精神的な全体性・統一性・宇宙的な世界の直接的な表現となったのである⁷⁰。

一方でカンディンスキーは、素描や絵画が深い内面の混乱を与える現実の世界から解放し、

65 Kandinsky 'Fragen und Antworten' 1935, *Essays über Kunst und Künstler* by Wassily Kandinsky, p155.

66 Kandinsky 'Zwei Richtungen' 1935, *Essays über Kunst und Künstler* by Wassily Kandinsky, p193. ウィードマン (1994) 30 頁。

67 ウィードマン (1994) 30 頁。

68 同上 31 頁。

69 Ibid. 'Fragen und Antworten', p155.

70 ウィードマン (1994) 30 頁。

時間もなく際限もない空間へと⁷¹導いていく状態について語っている。クレーは「世界が恐ろしいものであればあるほど、(今日のように)芸術はより抽象的となるであろう。それに対して、幸福な世界はリアリスティックな芸術を作り出す」⁷²と記している。世界が不安になれば、芸術は抽象的になるというのであるが、そのような不安や混乱を与えるもののひとつに当時の実証主義的科学や唯物論的文化があったといえるであろう。

3-2-2 自然科学の影響

表現主義者たちは、同時代の唯物論的科学に対して激しい拒絶を示した。

カンディンスキーも唯物論的科学に対する不信感をもっていた。その不信感の原因は、それまで究極の分割不可能な実体と見なされてきた原子がさらに分割可能であるという、1904年の原子物理学の父と呼ばれるアーネスト・ラザフォード (Ernest Rutherford)⁷³の原子核の発見に由来している。カンディンスキーは、「この発見は、この世の終わりとも比べうるほどの恐ろしい衝撃をもって私を襲った。瞬きする間に、科学の巨大なアーチが私の前で粉々に砕け散った」⁷⁴と記している。昨日までの物理学上の不動の真理と思われていたことが、今日には否定されることになったのである。唯物論的科学は絶対的なものではなく、更新されうる世界であった。自然科学における実証主義的方法に代わるべきものは、感情や無意識による新たな統合を行なうある種の全体学であり、それは詩や美術に特有な仕方でのヴィジョンに基づいていた。カンディンスキーの信ずるところでは、この新たな科学こそ、「偉大なる統合」——生の最終的な統合を成し遂げるのである⁷⁵。

カンディンスキーにとって、芸術の機能のひとつは、魂を欠いた19世紀的、物質主義的な生の基盤を突き崩すこと⁷⁶であった。純粹に再現的な芸術は唯物論と同一視される。人間の五感で培われた概念では説明できないことが次々と示されたことによって、詩人や画家は、可視的で理解可能なもののみ関わるのではなく、不可視的で理解不可能なもの、表層の下に隠されたものを探求しなければならなくなった。

不可視的なものを探求する際、芸術家たちは、科学におけるポスト・ニュートンの展開⁷⁷に注

71 Kandinsky, 'Text Artista' *Wassily Kandinsky Memorial*, p55.

72 Klee, *The Thinking Eye*, p463; Diaries entry no.951.

73 イギリスの物理学者。放射性物質を研究して α 、 β 、 γ 線を発見し、原子崩壊の法則を確立した。また、原子核の存在を確認しボーアとともに原子模型を提示し、のちに初めて原子を人工的に破壊した。1908年ノーベル化学賞受賞。オーウェン・ギンガリッチ、ジョン・L・ハイルビロン著・梨本治男訳『オックスフォード 科学の肖像 アーネスト・ラザフォード』大月書店、23-24、53、82-83頁。

74 Kandinsky, 'Text Artista' *Wassily Kandinsky Memorial*, p55.

75 Kandinsky 'Der Wert eines Werkes der konkreten Kunst' *1938 Essays über Kunst und Künstler*, by Wassily Kandinsky, pp245-6. ウィードマン (1994) 40-41頁。

76 Kandinsky 'Über die Formfrage' *1912 Essays über Kunst und Künstler* by Wassily Kandinsky p46

目した。それは、彼らが新しい科学的発見によって実証主義と唯物論に対して批判を加えられたと信じていたからである。原子構成要素についての物理学の諸発見⁷⁸、相対性理論⁷⁹、生化学や関連分野での諸発見⁸⁰、それらすべては、芸術家にとって、物質的・可視的な世界は表面的なものであり、その背後にはより根源的な実体があることを気づかせた。しかも、その実体はもはや物質ではなく、様々な形を取るエネルギーであるということの証拠であるように見えたのである。それは、精神的なものをさえ包含するものと考えることができる。それゆえ、カンディンスキーは、昨日まであらゆるものの基礎であった物質に対して最終的に疑問を投げつけた⁸¹ 物理学や化学などの科学者に対して全面的な称賛の意を表したのである。

3-3-3 神秘性

物理学者たちによる真理への探究のエネルギーは、カンディンスキーらに一種の神秘的エネルギーを惹き起こす霊的・精神的な力への視座を与えることになった。眼に見えるものが本質ではないことを明らかにする科学の最前線は、カンディンスキーらの関心を神話的なものや神聖なものへと向かわせたのである。マルクは「われわれは物質を通してその向こう側を見ている。そして、まるで空気の中を行くように、振動する物質の量塊を割って進んでいくことができる日も遠くはない」⁸²と神秘主義的な喜びを表している。同様の疑似－科学的精神主義によってカンディンスキーは、ラザフォードによって原子がさらに分割可能であることを発見したように、物質の解体が差し迫っていると説く。それは、純粋なコンポジションの時代⁸³、すなわち純粋な抽象絵画

77 本稿では、「ポスト・ニュートンの展開」という言葉を、一般相対性理論における近似という数学的な意味ではなく、ニュートン力学以後の科学の発展という意味で用いる。

78 19 世後半には光は波であるという前提で自然現象が完璧に説明できる状態だった。しかし、光電効果により光の波動性では説明できないことが発見された。そこでアルバート・アインシュタイン (Albert Einstein) が光電効果の矛盾を解決するために「光子仮説」と呼ばれる仮説を立てた。光は粒子とも波とも見ることができる (量子) という仮説が、人類を「量子」の世界に導くことになったのである。松浦壮 (2020) 『量子とはなんだろう』講談社、53-57 頁。

79 時間も空間も相対的なものであり、観測者の位置によって変化する。また、光の速さは一定である (特殊相対性理論:1905 年)。時間と空間を結びつける理論で、万有引力として説明された現象が、時空連続体の歪みとして説明される (一般相対性理論: 1915-16 年)。

80 原子が最小の構成要素であると思われた時代は、19 世紀に終りを迎えた。1869 年にロシアの化学者ドミトリ・メンデレーエフ (Dmitri Ivanovich Mendeleev) によって元素周期表が発見された。原子に周期性があるということは、原子が分割できないものではなく、その内部に未知の構造が隠れていることを強く示唆するからである。これは 1897 年にイギリスの物理学者ジョセフ・ジョン・トムソン (Joseph John Thomson) が電子を発見したことから始まる一連の進展によって原子が最小構成単位ではないことが鮮明になった。松浦 (2020) 60 頁。

81 Kandinsky, *Concerning the Spiritual in the Art by Wassily Kandinsky*, p32. ウィードマン (1994) 44 頁。

82 Marc, *Briefe, Aufzeichnungen und Aphorismen in W. Hess dokumente*, p80.

83 Kandinsky, *Concerning the Spiritual in the Art by Wassily Kandinsky*, p32.

芸術を実現することに寄与したのである。形態を解体することによって、また、分割することによって本質に迫る、いかえれば精神的なるものを絵画で表すことができると考えたといえる。芸術家の精神に対するポスト・ニュートンの展開の影響は、事物そのものではなく、過程と関係に関わるような芸術が生まれる基盤となったのである。

表現主義者による神秘の追求は、不可避的に神秘主義、さらに思想の奇妙なオカルト的傾向を示すことになった。それらは、抑圧的な実証主義と尊大な合理主義の前にたじろぐ魂の救済を約束するものとして受け入れられた⁸⁴。表現主義者たちは、神秘的なもの、オカルト的なものに対する芸術家の感情を育んだ。それはまた、占星術、錬金術、カバラの教派、魔術的祭儀の復活に立ち会った時代でもあった。それらは、合理主義の時代の偽りを証したとされたのである。「神秘主義は魂の中に現れ、それとともに芸術の原初的な要素が現れる」⁸⁵というマルクの言葉は表現主義の世代の精神状態を適切に言い表している。それらはたしかに、あらゆる形態の中の「超自然的なもの」に深く引かれるというカンディンスキーの精神の状態を表していた。

カンディンスキーの関心が次第に交霊術の科学や超越的現象に向かっていくのは、第一次世界大戦の前、彼が抽象的に描き始めた頃であった。神智学協会のヘレナ・P・ブラヴァツキー (Helena Petrovna Blavatsky) やシュタイナーの著作を含め、霊知に関わる典拠にも通じており、時には健全な常識をも無視して、オカルトの秘儀を体験していた。例えば、彼は、画家はいつの日か絵筆も絵の具箱もともになしで済ますようになり、直接思想の実体化を通じてそのヴィジョンを実現するようになるだろうと確信していたのである⁸⁶。

カンディンスキーによれば芸術作品とは、人間の心の奥にある無意識の振動を、精神的なものとして具現化したものである。彼にとって重要なことは、創造の主要なる源泉としての情動的なインスピレーションであり、内面性であった。芸術家の内面の雰囲気や感情の真摯で墮落していない表現が重要であると判断したのである。カンディンスキーは、青騎士グループの綱領を起草する際、その目標を簡潔に次のごとく定めた⁸⁷。すなわち、「あらゆる内面性の形式における内的な抱負を表現し明らかにする。このことこそ青騎士が達成しようと努める目標である」⁸⁸。それは

84 ウィードマン (1994) 51 頁。

85 Marc 'Die "Wildedn" Deutschlands' Der Blaue Reiter W. Kandinsky and F. Marc, p30.

86 W. Grohmann Wassily Kandinsky. *Life and Work*, p19. ウィードマン (1994) 52 頁。

87 表現主義者たちは、しばしば青い色を憧れと関連づけた。カンディンスキーは、「青は天なる色である」また「われわれは無限へと差し招かれるのを感じず。純粹と超越への願望を感じず」書いている。マルクにとって、青は「男性的な精神的原理」であった。「女性的な」黄色と和して、青は物質の苛酷さを沈黙させるのに役立つ。マルクとともに、カンディンスキーは画家集団「青騎士」を性格づけるのにこの色を選んだ。この同じ色は、ずっと後になって「青の4人」(カンディンスキー、クレー、ファイニンガー、ヤウレンスキー)のグループとともに再び現れた。

88 Kandinsky, catalogue to first *Blaue Reiter* Exhibition at the Sturm gallery (Berlin, 12 March 1912), quoted in W. Grohmann Wassily Kandinsky. *Life and Work*, p67.

またブリュッケの画家たちの目標でもあった⁸⁹。芸術家はそれぞれに、自己の内的心然性に従って、自分の表現手段を決定すべきものである。これは、彼の『芸術における精神的なるもの』を貫く思想でもあった。

4 作品について —コンポジションⅦ—

本章では、カンディンスキーの抽象画の作品について解釈を試みたい。ここで取り上げるのはカンディンスキーの代表作《コンポジションⅦ》(国立トレチャコフ美術館蔵)である。

この作品は、カンディンスキーが47歳であった1913年に制作されたものである。長い構想期間を経て、第一次世界大戦開戦の前年に描かれた。画材はキャンバスに油彩であり、サイズは縦200cm×横300cm、コンポジションシリーズで最大の大きさである。構図は、画面左下から右斜め上の対角線を軸に、幾何学的な構図が混在している。描写物の中心を画面中央やや左下におき、色彩としては中心から外側に向かって明度・彩度ともに落ちていく。緩やかな曲線が画面を分割し色相対比の原理が応用されるなど、多様な線と色彩が複雑に配置されている。

モチーフは画面の中で断片的に描かれたり重ね合わされたりしており、はっきりとは判別できない。関連作品や習作などを辿っていくと、黙示録的・終末論的なテーマに関わるモチーフが見出せることが指摘されている⁹⁰。例えば、画面中心部に配された二本の矢は神の怒りの象徴であり、矢が貫いている虹は神の契約の象徴、そしてラッパのように見えるものは黙示録のラッパ吹きを連想させ終末を予感させる。それらのモチーフは裁きと救済を表わす。二本の矢はいま再び神の怒りが地上に下ることを意味し虹は神の許しを示す。左下にボートを漕ぐ人のモチーフが単純化されており、漕ぎ手は大波にさらわれずに健在だとして“ノアの方舟”に当たると言われている⁹¹。一方で、純粋に画面を見ると、別のモチーフが浮かび上がってくる。例えば、画面向かって右側中央部分では当時の衣服を身にまとい帽子を被った女性の背後に、緑の左目をもった未開の野獣がいるようにも見える。中央から左側には多くの描写物が何層にも重なり合っている。日常的に体感する一方向への時間の流れや、物体の存在、目にする空間への表面的な理解を越えようとしているようにみえる。

《コンポジションⅦ》の構想は、ガラス絵《最後の審判》(1912年)といわれている。当初はラッパを吹く天使、教会、馬車などの形態が画面に見えていたが、次第に識別しにくくなり、そ

89 ウィードマン (1994) 94 頁。

90 西田秀穂 (1979) 「抽象絵画の成立」『カンディンスキーの回想』美術出版社、166-170 頁。

91 ワシリー・カンディンスキー 《コンポジションⅦ》——沸き立つ色彩の宇宙「平野到」『アートスケープ』 https://artscape.jp/study/art-archive/10155490_1982.html (2021.9.20 閲覧)

して大波と波頭、一組の男女、生殖を象徴する形態、溺れる人物、ボートを漕ぐ人などのモチーフが新たに加えられた。最終的にモチーフは変容し、単純化され、画面に溶解し、形として認識できなくなった。

カンディンスキーは、神秘主義や新たなる共同体の建設などといったユートピア思想に傾倒しており、宗教的・黙示録的モチーフを取り入れていたといえる。その意味では、図像学(iconography)的な分析を行なうことによって、作品の制作背景を知ることは重要である。しかし、制作過程で、その画面上のモチーフは時間を追うごとに、ある部分は融合・統合され、またある部分は分離・分解され一義的な理解を拒否するように描かれていくのである。したがって、図像学的解釈によって、作品の解釈を行なうことはカンディンスキーの制作意図を十分に反映しきれていないと考えられる。

第3章で指摘したように、カンディンスキーが神秘主義へ傾倒する契機となったもののひとつにポスト・ニュートンの展開があった。日常的に実感できる時間や空間は絶対的なものでないこと、さらに、人間や植物など身の回りの物体から天体にいたるまで、あらゆるものが眼に見えないエネルギーによって構成されているということもできることが明らかとなった。カンディンスキーにとっては、精神もエネルギーの産物であると解釈される。したがって、そのエネルギーを基準にすることで、物体だけでなく精神までも統一し、世界が統合されるという考えが生まれた。

本作品には多様な色彩が配置されている。科学的に光の色は、光のエネルギー(振動数)によって変化する。しかし、人間の生体が感知する「色」は、異なるエネルギーが混ざっても変化してしまうことになる。人間にとっての「色」は光の個別のエネルギーではなく、光のスペクトルの反映である⁹²。さらにいえば、見ている「色」は、厳密には個々人の生体的差によって異なるということである。世界は目に見えたままではないのである。このことから、絵画の画面上にある色彩についても一義的な解釈はできないといえることができる。カンディンスキーの色彩へのこだわりは、光や色の本質を少なくとも直観的には理解していたと考えられる。

上記から、本作において最も重要なことは、カンディンスキーの絵画における世界統合・宇宙的世界観は、形態を分解し極限まで抽象化することによって強化されることであると考えられる。カンディンスキーは、唯物論的科学を嫌悪し、対象の模倣を拒否し現実的な対象やモチーフから解放しようとした。これにより、あらゆるものがエネルギーとなり、融合し溶け合う新しい世界

92 網膜内の光に反応する色素とタンパク質を含んだ3種類の錐体細胞により赤、緑、青の振動数を持つ光子を吸収する。するとタンパク質は立体構造を変化させ、その変化に応じた強度の信号を脳に送る。脳は信号の強度分布を「色」に変換して視覚に反映する。したがって、錐体細胞の種類の数によって、同じスペクトルの光が目に入っても信号の強度分布は変化し、色の見えかたも変わるようになる。松浦(2020)77頁。

を生み出そうとしていたのである。この試みこそが、この作品の解釈として重要であろうと考える。

5 日本におけるドイツ表現主義の受容と展開

本章では、ドイツ表現主義芸術の日本での受容と展開に関して考察したい。

最初期のドイツ表現主義の日本における記述として、木下空太郎⁹³の論文があげられる。木下は、1913（大正2）年『美術新報』において、洋画に於ける非自然主義的傾向における表現主義という言葉を用いて、高村光太郎らのフェウザン会⁹⁴の絵画との対照において青騎士の芸術やカンディンスキーの『芸術における精神的なもの』に言及している⁹⁵。

木下の「洋画に於ける非自然主義的傾向」は上中下に分かれ、カンディンスキーの1点を含め絵画計7点が主として年鑑誌『青騎士』から引用されている。木下は、まずフェウザン会と青騎士およびカンディンスキーの著作との関連を論じた後に、年鑑誌『青騎士』に採録されているマルクやカンディンスキーの水彩画等を簡単に解説し、それらが「何れも著しくフェウザン式である」⁹⁶と述べる。そして、ポール・セザンヌ（Paul Cézanne）、フィンセント・W・ファン・ゴッホ（Vincent Willem van Gogh）から「心の新しい境地が芸術に移入せられたのである」⁹⁷と述べ、彼らは表現（エクスプレッション）、合成（シンセジス）を尊び写實的描写を顧慮しないと語り、立体派や未来派に言及した後、あらためてカンディンスキーに注目する⁹⁸。木下はカンディンスキーの絵画論は、ややバダテンティック（術学的）であると述べ、「其論述の法はドグマ多く、稍滑稽なる感を抱かせる例証があるけれども、其間亦一味の愉快なる精神を通はしめてゐるのを見る。唯その理論に従って製作せる彼自身の作品は予等に向つては頗る興味の索然たるものあるを覚え

93 本名：太田正雄。医学者にして詩人、劇作家、翻訳家、美術史家。詩、文学、美術など広い分野で優れた功績を残した。静岡県伊東市「伊東市立木下空太郎記念館」https://www.city.ito.shizuoka.jp/gyosei/soshikikarasagasu/shogaigakushuka/bunka_supotsu/2/3/2380.html（2021.09.21 閲覧）

94 1912年創設の大正期の美術団体。1912年10月、東京京橋にあった読売新聞社の3階で、高村光太郎、岸田劉生、斎藤與里、萬鐵五郎を中心に、機関紙『フェウザン』発行、「フェウザン会」展を開催したことに始まる。会名は、フランス語の木炭（fusain）に由来する。後期印象派やフォーブ風な個性的表現を志向し、当時の青年画家に大きな影響を及ぼした。

95 酒井（2003）281頁。木下が、ドイツ現代絵画についての知識を持ちえたのは、その前年（1912）にヨーロッパ旅行から帰国した石井柏亭に負うところが大きかったようである。当時洋行中の石井がカンディンスキーの新著を抄読し、新芸術的意向を模索した。陰里鉄郎（1984）「ドイツ表現派と日本の近代美術」『ドイツ表現派展』三重県立美術館、11頁。

96 木下空太郎（1913）「洋画に於ける非自然主義的傾向（上）」『美術新報第12巻第4号』東西美術社、150頁。

97 同上151頁。

98 酒井（2003）283頁。

しめるのである」⁹⁹と矛盾した感情を表明している¹⁰⁰。

その後、木下は長文にわたってカンディンスキーの『芸術における精神的なもの』を色彩論、形態論を中心に抄訳によって説明する。最後に木下は、絵画の興味が静的から動的、知的から意的、客観的から主観的になったといわれると述べ、「主観の表出（エクスプレッション、エクスプレッショニズム等の語の近頃の合言葉なるを見よ）」、「絵画界に咲かせた華が近來の表現主義（エクスプレッショニズム）である」¹⁰¹などと表現主義に言及した。このように、木下によってドイツ表現主義が紹介され、日本での受容を促したと考えられる。

木下が論文を発表した翌1914年、ドイツ表現主義運動を代表するベルリンの「シュトゥルム」画廊の展示が東京で開かれた¹⁰²。東京の芸術家たちは、その展示会場で作品に触れる機会があった。しかし、それ以前、萬鐵五郎、恩地孝四郎などの作品を見ると、景観の取り扱い方や肖像画をめぐる主体、すなわち作家の主観の強調が生じていたことがわかり、そこにもドイツ表現主義のかなりの影響がうかがえる¹⁰³。

日本とドイツとの交流を明治初期まで遡ると、岩倉使節団が1873年3月9日にベルリンに到着し、皇帝の賓客として3月27日まで滞在している。岩倉使節団報告書を書いた久米邦武は、ベルリンがパリやロンドンほどの産業発展を遂げていないが、ベルリンが秘める潜在的な可能性も見抜いていた。明治政府の行政官たちは、憲法草案に着手するところであり、ドイツの新憲法が皇帝の権成を擁護するものであることに大きな関心を示した¹⁰⁴。当時のビスマルク外相は植民地をもつ諸大国の領土的野心に注意するよう彼らに警告し、加えて、日本にとっては、国権と自主を重んじるドイツこそは、日本が最も親しむべき国なのではないかと語り、両国の密接な関係が確立された。しかし、その後の重要な接触は、政治より文化において実践された。1880年代半ばには、ベルリンの建築家ヘルマン・エンデ（Hermann Gustav Louis Ende）とヴィルヘルム・バックマン（Wilhelm Böckmann）、そして助手のヘルマン・ムテジウス（Adam Gottlieb Hermann Muthesius）が東京で仕事を請負うことになり、和洋折衷様式の政府機関の建物を設計している¹⁰⁵。その一方で、日本の異国的な東洋風の建築様式がベルリンに伝えられ、当時建造中だった新設の

99 木下空太郎（1913）「洋画に於ける非自然主義的傾向（中）」『美術新報第12巻第5号』東西美術社、176頁。

100 酒井（2003）283頁。

101 木下空太郎（1913）「洋画に於ける非自然主義的傾向（下）」『美術新報第12巻第8号』東西美術社、308-309頁。

102 「シュトゥルム展」日比谷美術館、1914年3月。

103 デヴィット・エリオット／ペーター＝クラウス・シュースター「東京—ベルリン／ベルリン—東京 近代の都市をめぐる終わりなき対話」森美術館編（2006）『東京—ベルリン／ベルリン—東京展』森美術館、14頁。

104 同上14-16頁。

105 同上16頁。

動物園に効果的に利用された。

1867年パリで開催された第5回万国博覧会に日本が初めて正式参加したことが決定的な契機となり、19世紀末にかけて日本様式はヨーロッパ全域を席卷した。芸者だった川上貞奴は、新派劇の始まりとされる書生芝居の川上音二郎とともに欧米を巡り、舞踊と花魁姿をベルリンでも技露した。祖型的な人物像を好み、所作や動作や情景設定において感情表現が強烈な貞奴の演技は、伝統的な木版画である浮世絵の色彩豊かな様式美がそうであるように、ドイツ表現主義の絵画、演劇、映画の特徴に近いものを持っていた¹⁰⁶。ブリュッケのキルヒナーが日本の版画のスケッチや、芝居小屋など日本的な主題を採り入れた大きな絵画を制作したのも、このような背景が影響していると考えられる。また、オイゲン・ベルトルト・フリードリヒ・ブレヒト (Eugen Berthold Friedrich Brecht) が自作の芝居に仮面や異化効果を導入し、またマリー・ヴィグマン (Mary Wigman)¹⁰⁷ とニディ・インペコーフェン (Niddy Impekoven) の表現舞踊では極端な身振りや痙攣のような動作が採り入れられた¹⁰⁸。

上記のような日本文化の影響を受けたベルリン絵画・演劇等は後に、カンディンスキーの抽象理論をルーツのひとつに持つダダの影響を受けた日本における造形表現、政治演劇、そして新舞踊に影響を与えるようになった。それは、ベルリン滞在後の1920年代に村山知義らによってもたらされた。また、舞踊家の石井漠は、西洋の模倣から脱却しようと新しい舞踊を追求し、日本のモダン・ダンスの先駆者となった。1934年にメリイ・ヴィグマン (Mary Wigman) やマックス・テルピス (Max Terpis) に学んだドイツの舞踊家ハロルト・クロイツベルク (Harald Kreutzberg) の東京公演を通じてドイツ表現主義の舞踊と出会った大野一雄は、石井らの留学経験者によって紹介されたドイツ表現主義舞踊「ノイエ・タンツ」のダンスを学び、精神と肉体の合一から生まれる身体表現を探求した¹⁰⁹。そして、同じくドイツ表現主義舞踊を学んだ土方巽も新しい舞踊様式を模索し「舞踏」を確立した¹¹⁰。

一方ドイツでは、1918年、「11月グループ (Novembergruppe)」と「ベルリン芸術労働評議会 (Arbeitsrat für Kunst)」が設立された。さらに、ブルーノ・タウト (Bruno Julius Florian Taut) らを中心に「ガラスの鎖 (Die gläserne Kette)」をモットーにした若い建築家たちのつながりが生まれる。彼らは中世のゴシック様式の建築を念頭に置きながら、ガラスとその原石である水晶とによる幻想的な建築をデザインした。幼少の頃から日本に親しんでいたタウトは、そのアルプ

106 エリオット／クラウス・シュースター (2006) 16頁。

107 ドイツのダンサー、振付師。ワイマール期のドイツ表現主義舞踊「ノイエ・タンツ」創始者。

108 エリオット／クラウス・シュースター (2006) 16頁。

109 大野一雄舞踏研究所 <http://www.kazuohnodancestudio.com/japanese/kazuo/chro.html> (2021.9.21 閲覧)

110 京都造形芸術大学 舞台芸術研究センター (2011) 『土方巽一言葉と身体をめぐって』角川学芸出版、48-50頁。

ス建築において、アジア的なものをゴシック様式に代わる選択肢として提示した。1919年初頭には、グロピウスがワイマールに「国立バウハウス (Bauhaus)」を設立するが、それは中世の建築職人組合とドイツ工作連盟の伝統の上に位置づくものであった。その設立宣言のなかで、グロピウスは次のように述べている。「未来の新しい建築をみなで希求し、考案し、創出しよう。そこでは、建築も彫も絵画も、すべてひとつの統一的な形態をなす。いつの日か、手工職人の幾百万もの手から生み出されるこの未来の建築が、来るべき新しい信念の結晶した象徴として、大に向かって聳え立つだろう」¹¹¹。この宣言書の中には、統一性や芸術的統合、ユートピア的表現主義の建築を志向しており、カンディンスキーやドイツ表現主義の影響がみられる。

ワイマールの国立バウハウスの周辺には、「青の4人 (Die Blaue Vier)」と呼ばれる芸術家のグループがあり、画家のカンディンスキー、クレー、ファイニンガー、ヤウレンスキーがそのメンバーだった。国立バウハウスは、その設立当時から左翼と右翼の両政党から敵視されていた。カンディンスキーとファイニンガーだけは最後まで残ったが、結局、1932年にはベルリンの私的な施設としてミース・ファン・デル・ローエが引き継ぐことになった¹¹²。

ミース設計の建築には、ベルリンの新国立美術館も含むすべてに、日本の伝統的な建築の影響が見て取れる。日本の建築における平面の明確さや空間の均質性は、彼にとっても常に基準であり尺度でありつづけたのである。ベルリンと東京に注目するとそのもっとも深い結びつきは、両都市が近代都市を形作る諸要素においてであり、また、その近代という思想をあくことなく探求しつづけてきたという点にある¹¹³。表現主義の画家や作家の多くにとって、都市は疎外の沼地であり、そこでは個人は方向を見失うか、溺れて沈潜するしかなかった。先述した人類と文明の衰退は都市化や大衆化に原因があるというようなペシミスティックな世界観が共有されており、ドイツ表現主義を多様な分野で受容する背景があったと考えられる。

111 See Roland März, *Lyonel Feininger (Welt der Kunst), Berlin (East)*, 1981, no.8. ローラント・メルツ「日本との出会い 1900-1945のベルリンの美術」森美術館編 (2006)『東京—ベルリン／ベルリン—東京展』森美術館、40-49頁。

112 メルツ (2006) 47頁。

113 キルヒナーの1914年ごろの作品《ポツダム広場、ベルリン (Potsdamer Platz in Berlin)》(1914年)では、鋭角的で暗い色彩の街路の光景に、戦争未亡人のような服装の街爵たちが、目抜き通りのある商店街で商売に精を出している姿が描かれている。ジョージ・グロス (George Grosz) も同じように暗い状況を描いている。画一的なオフィス街が、頬の無いマネキンが往来する街路に崩れ落ちていく光景。そして第一次世界大戦終戦後になると、儲けをむさぼる闇の業者、傷痍軍人、殺人者、男娼が当然のごとく描かれた。

おわりに

本稿で考察したことを以下にまとめたい。

第1に、表現主義という言葉の起源やその意味するところは、異なる見解があり、時代とともに意味合いが変化していたことを明らかにした。また、世紀末前後の芸術運動として芸術の精神化・社会化を目指し、後世に大きな影響を及ぼしたことを示した。

第2に、表現主義運動の背景として、まず、マティスらのフォーヴィズム、ラテン的感性とゲルマン的感性の対比からの民族的個性の発見があったことを整理した。そのほか、社会的ダーウニズムや自然科学の進展による既存価値の崩壊によるペシミスティックな社会背景など、多層的な要素があったことを明らかにした。

第3に、ドイツ表現主義を代表する芸術家であるカンディンスキーの思潮とその背景を、彼の言葉をもとにして考察した。ここでは、カンディンスキーの自然科学への関心が、統一性・統合芸術の実現へと向かわせ、不可視的で理解不可能なものの探求、抽象化の強化、ユートピア的な志向へと導いたことを示した。

第4に、カンディンスキーの作品について、図像学的な解釈ではなく、彼が衝撃を受けたポスト・ニュートンの展開をもとにした解釈を試みた。ポスト・ニュートンの展開は、世界が目に見えたままではないことを実証した。このことこそが、北方芸術の「眼に見えないものを眼に見えるようにする」という中世以来の伝統と、カンディンスキーの『芸術における精神的なもの』で宣言した内的必然性から生起する抽象絵画の本質を示しているのではないかということを描した。

第5に、日本におけるドイツ表現主義の受容は、比較的早期に行われていたことを明らかにした。また、ベルリンと東京においては、ドイツ表現主義の影響を受けた建築・工芸が相互に影響し合っていたことを整理した。

最後に、カンディンスキーに代表されるドイツ表現主義運動の今日的な意義について考えたい。カンディンスキーは、ペシミスティックな社会的背景において、自然科学の展開等に影響を受けながら、内的必然性によって作品を創造し、不可視的で理解不可能なものを探求するという発想をもっていた。この発想は、情報通信技術ほか自然科学の急速な発達が続く現代社会に存在する様々な社会的課題を批評性とともに顕在化させ、鑑賞者に能動的態度を誘発する現代芸術の根幹をなすものである。カンディンスキーらの活動は、芸術という分野を超えて、この世界そして人の存在とは何か再考させるような時空を超えた普遍的なテーマを含んでいたという点を指摘しておきたい。

参考文献等

- 愛知芸術文化センター 愛知県立美術館「カンディンスキー&ミュンター 愛と創造の日々 1901…1917」
<https://www.aac.pref.aichi.jp/aac/aac19/aac19-4kandinsky-3.html> (2021.9.19 閲覧)
- 阿部和夫 (2000) 「1910年代ドイツにおける政治的文学運動の諸相 ―表現主義運動を中心として―」『独
語独文学研究年報 27号』北海道大学ドイツ語学・文学研究会 39-53頁
- 大森淳史 (2019) 『〈ブリュッケ〉とその時代：個人主義と共同体のあいだで』三元社
- 川崎市岡本太郎美術館編, 岡本太郎美術館編, 慶応義塾大学アートセンター編 (2003) 『土方巽の舞踏―肉
体のシュルレアリスム 身体のアントロジー』慶応義塾大学出版会
- 関 楠生 (1992) 『ヒトラーと退廃芸術―「退廃芸術展」と「大ドイツ芸術展」』河出書房新社
- 菅井準一ほか訳 (1960) 『ボルツマン ポアンカレ プランク アインシュタイン ボーア 世界大思想全集
社会・宗教・科学思想篇 35』河出書房新社
- 西田秀穂 (1974) 「抽象絵画の成立―その発展過程と作品の意味」『みづゑ No.837』美術出版社、23-37
頁
- 西田秀穂 (1993) 『カンディンスキー研究 非対象絵画の成立―その発展過程と作品の意味』美術出版
社
- 早崎守俊 (1996) 『ドイツ表現主義の誕生』三修社
- 平野到 (1993) 「カンディンスキー研究《コンポジションⅦ》の造形上の特徴について」『美術史研究第31
冊』早稲田大学美術史学会、71-89頁
- カンディンスキー著、西田秀穂訳 (1979) 『カンディンスキー著作集1 抽象芸術論』美術出版社
- カンディンスキー著、西田秀穂訳 (1979) 『カンディンスキー著作集2 点・線・面―抽象芸術の基礎』
美術出版社
- カンディンスキー著、西田秀穂訳 (1979) 『カンディンスキー著作集3 芸術と芸術家―ある抽象画家の
思索と記録』美術出版社
- カンディンスキー著、西田秀穂訳 (1979) 『カンディンスキー著作集4 カンディンスキーの回想』美術出
版社
- ディートマー・エルガーほか著、井野功一訳 (2002) 『ドイツ表現主義の芸術』アプトインターナシヨナ
ル
- ニーナ・カンディンスキー著、土肥美夫ほか訳 (1980) 『カンディンスキーとわたし』みすず書房
- ニューヨーク近代美術館 (1995) 『Kandinsky Compositions 図録』Museum of Modern Art, New York
- ハンス・K. レーテル著、千足伸行訳 (1980) 『KANDINSKY』美術出版社
- マクダレーナー・M. メラーほか著 (1991) 『ドイツ表現主義ブリュッケ展』毎日新聞社
- ミシェル・アンリ著、青木研二訳 (1999) 『見えないものを見る カンディンスキー論』法政大学出版局
- ミハイル・ゲールマン著、山梨俊夫ほか訳 (2007) 『美の20世紀7 カンディンスキー』二玄社
- レナーテ・ベンスン著、小笠原豊樹 (1986) 『トラーとカイザー：ドイツ表現主義演劇』一草思社
- ヴォリンゲル著、草薙正夫訳 (1953) 『抽象と感情移入―東洋芸術と西洋芸術』、岩波文庫