

Martin Roman Deppner : *Authentizität des Erlebnisses.* *Studien zu Alfred Lichtwark als* *Wegbereiter der Erlebnispädagogik, Lüneburg 2010.*

清 永 修 全

東亜大学 芸術学部 アート・デザイン学科
e-mail:kionaga@toua-ac.jp

19世紀末のドイツにあって広く文化政策の領域において多大な功績を残した人物の一人にアルフレッド・リヒトヴァルク（1852-1914）がいる。1886年にハンブルク美術館館長に就任して以来その死までその職にあった人物だが、そこを拠点に一美術館館長の枠をはるかに越え出る活躍をみせ、ドイツ帝国内の美術館政策や教育政策を中心にその影響力を行使した。我が国では、一部の分野を除いてまだほとんど知られていないが、19世紀末ドイツの文化史を語る上で欠かせない存在である。その活動は多彩さにおいても際立っており、ごく重要なものだけでも以下のようなものがある。

たとえば、1906年にベルリンのナショナル・ギャラリーで開催され、「19世紀ドイツ美術」の輪郭を今日に至るまで決定づけることになる、いわゆる「ドイツ芸術百年展」は、そのアイデアがリヒトヴァルクに帰せられるだけでなく、ほぼ10年にも及ぶリヒトヴァルクによる各州の説得工作がなければ日の目を見ることがなかった企画である。その他、世紀末ドイツを代表する近代芸術雑誌『PAN』（1895-1900）の編集委員、ニュルンベルクのゲルマン国立博物館の管理委員会顧問としての活動、分離派系の芸術家を中心とした「ドイツ芸術家同盟」（1903年）の結成への助言的関与、1911年に起こったアンチ・モダニズム運動である「ドイツ芸術家のプロテスト」に対する抗議声明や、後にヴァイマル共和国の外相として活躍することになるヴァルター・ラーテナウと組んで1912年に起こしたビンゲンのビスマルク記念碑建立プロジェクトへの批判的関与、ドイツで初めての国際アマチュア写真展の組織、書籍を通じての庭

園・建築・都市計画への提言、ハンブルクの分離派運動ともいえるべき「ハンブルク芸術家クラブ」の支援、ハンブルクの上層市民を中心に組織した芸術ディレクタント運動などである。ベルリン芸術アカデミーの総裁だった画家マックス・リーバーマンがリヒトヴァルクの死後その功績を称えるべく用いた「ドイツ国民の教師 (Praeceptor Germaniae)」という言葉など、そうしたリヒトヴァルクの存在感を伝えるに十分である¹。

さて、そんなリヒトヴァルクの功績の一つとして数えられるものに、当時勃興しつつあった「改革教育運動」、わけてもその先駆とみなされる「芸術教育運動」²における指導的な役割がある。この運動は、1901年以来3度にわたって開催された「芸術教育会議」によって広く世に知られることになったが、リヒトヴァルクはそのシンボリックな存在であった。実際、彼は多年にわたってハンブルク美術館を拠点に一般市民や教育者を対象に芸術啓発活動に従事したのみならず、児童を対象に鑑賞教育を実践し、市民の「教育の場としての美術館」という美術館の近代的な位置づけにも決定的な役割を果たしている³。1897年に出された『芸術作品の鑑賞 (Übung in der Betrachtung der Kunstwerke)』は、そうしたリヒトヴァルクの実践の中から生まれた書で、1922年までに実に18版を重ね、多産なりヒトヴァルクの著作⁴の中でも恐らく最もよく読まれたものである。あくまで子どもの関心や反応を手がかりに、その理解力に配慮しながら、対話を通して子どもたちを近代の絵画作品に導くというスタイルは、当時としては画期的なものであったばかりでなく、上記の運動の

精神を見事に体現したものであった。しかし、この書の成功は皮肉にもリヒトヴァルク本来の意図を屈折した仕方では広めることになる。しかも、その誤解はすでに同時代において始まり、ごく最近に至るまで続く。

マーティン・ローマン・デプナーは、本書『体験の信頼性。体験教育のパイオニアとしてのアルフレッド・リヒトヴァルクに関する研究』⁵の中で、まさにそうした誤解からリヒトヴァルクの本来の意図を解放し、その理念の真の射程をその可能性の中心において捉え直そうとする。なお、全5章からなる本書は、現在ビーレフェルト大学の教授を勤めるデプナーが1982年に上梓した高密度な修士論文を中心に、その後様々な機会に書かれたリヒトヴァルクに関する論考を加味しながら書き改められたものである。とりわけ前者は出版されておらず、これまで特定の大学図書館とアルヒーフでしか閲覧することができなかつたので、こうして別の形で陽の目をみたことは、極めて喜ばしいことだといわなければならない。

これまで多くの研究がもっぱら先の『芸術作品の鑑賞』や芸術教育会議での基調講演の草稿、この運動との関連で書かれた他のいくつかのテキストをもとにリヒトヴァルクの芸術教育論を再構成しようとしてきた。しかし、それらのテキストは、リヒトヴァルクの夥しい著作のごく一部分に過ぎない。加えて、『芸術作品の鑑賞』にしても、そこに収録されているのは一部特定の例にすぎず、リヒトヴァルクの実践を包括的に記録したものではない。したがって、その理念を十全に反映したものとはおよそ言えない。それどころか、そもそもリヒトヴァルクは一度たりと芸術教育に関する自らの考えを体系的に叙述しようとしたことはなく、鑑賞教育の一貫した方法論を確立しようとしたこともない(58)⁶。にもかかわらず、限られた文献を頼りに無理にその意図を推し量ろうとする試みが繰り返されてきた。ある意味では、誤解を作り出してきたのはリヒトヴァルク自身だったのかもしれない。

ここで、当時から最近に至るまで流布されてきたリヒトヴァルク理解を、デプナーを補いつつまとめてみよう。確かに地域住民の社会教育の場としての美術館というリヒトヴァルクの美術館構想

は画期的かつ近代的なものだったし、近代芸術の理解の場としての鑑賞教育という着想も含めて、その功績は注目に値するものではある。しかし、当時の児童中心主義の潮流のただ中であつた革新的な教育者たちにとって火急の懸案事項であつた「描画(児童画)」の見直しという問題に関しては、一定度の理解を示しはしたものの、何ら実践的・実質的なインパクトを与えるには至っていない。というわけで、リヒトヴァルクの芸術教育の理念は、全体としてみれば狭義の「芸術への教育」を越えるものではなかつた(89-91)。逆に、鑑賞の際の「批判・批評」的傾向や既存の美術史上の知識の伝達に対するリヒトヴァルクの過剰なまでに拒絶的な態度は、しばしば時代の文化批判のコンテキストから「非合理主義・反科学主義的」な教育理論という解釈を誘引することにすらなつた。時代のアーツ・アンド・クラフツ運動の影響のもと、国民経済的な観点から「消費者教育」を唱導し、ディレクタント運動を推進した芸術教育家という位置づけもしばしば見かける。

こうした旧来の解釈に対しデプナーは、「モノとの直接的な触れ合い(die unmittelbare Berührung mit den Dingen)」といった表現、「直接的な観察(die unmittelbare Beobachtung)」といった概念などに顕著に表れているリヒトヴァルクの「感性的な直接性の探求(Suche nach sinnlicher Unmittelbarkeit)」(9)に焦点を絞り、夥しい文献によってその真意を再構成しながら、上記の誤解を正しつつ、新たな理解へと導いていく。まず、リヒトヴァルクは間違つても「非合理主義」の唱導者ではないし(100)、芸術鑑賞には歴史的な知見は無用であるなどと言つたことはない(51-56)。ただ、リヒトヴァルクが懸念したのは、あらかじめそうした知見を得ることで「先入観なく(vorurteillos)」ものを見る眼が損なわれるのではないか、ということであつた⁷。そこで、まず直裁に画面を観ることから芸術鑑賞の授業を立ち上げようとした。思わず「現象学的」とすら言いたくなるような姿勢である。その上で、既に持っている知識を「用心深く」使用する。それでも埒が明かなくなつたとき、はじめて既存の学問的な記述が参考にされてもよい、それがリヒトヴァルクの基本的なスタンスであつた(26)。そこにはリヒトヴァルク自身の経

験も反映されている、とデブナーはみる。

上記の方法論の重要な一部をなす造形要素の分析的な扱いという意味で特筆に値するのは、先の『芸術作品の鑑賞』におけるドイツ・ロマン主義絵画を代表する画家フィリップ・オットー・ルンゲの作品「ヒュルゼンベックの子どもたち」(1805年)〈図1〉の鑑賞例であろう。それゆえ、本書でも立ち入った扱いを受けている。ルンゲを歴史の忘却から救い上げ、再発見し、その再評価に尽力したのは、他ならぬリヒトヴァルク自身であった。リヒトヴァルクは、かねがねルンゲを外光派的な意味での「光の画家」として位置づけようとしており、それゆえここでも色彩のトーン、強度、反射光など、当該作品を手がかりに、他の作品とも比較しつつ、近代絵画における「光」の処理と効果の問題が取り上げられ議論されている。デブナーは、既存のアカデミズムの規範とその桎梏から離れ、新しい芸術表現の実現に努めたルンゲの価値を見だし得たことによって、リヒトヴァルクの方法が時代の芸術現象に積極的に眼を開きうる手だてとしてその有効性を示し得ていることを指摘する(36-46, 80)⁸。

しかし、だからといって性急にリヒトヴァルクの芸術鑑賞の授業の目的が時代の芸術の理解にあったとするのは正しくない。「芸術への教育」は、度重なる指摘にもかかわらず、リヒトヴァルクの意図するところではない(24)。というのも、リヒトヴァルクは自ら鑑賞教育という分野に先鞭をつけておきながら、学校にそのための授業を導入することには反対し、鑑賞教育の鍵を握る「直観(Anschauung)」の養成は描画や歴史の授業をはじめ、既存の様々な教科の範囲内でも十分可能であるとし、むしろ芸術作品の鑑賞の授業を他の授業に統合することを支持してさえいるからである(16, 26)。その背後にあったリヒトヴァルクの本意とは何だったのか。

1901年ハンブルク芸術教育促進教員協会によって出版された論文集『試みと成果(Versuche und Ergebnisse)』に寄せた序文の中で、リヒトヴァルクは「芸術的な眼は、世界の発見者である」と書いている。芸術作品とは、すでによく知っているはずの「世界」を新たに見ることを教えてくれる貴重な経験の場であるというのである。デブナー

は、ここで問題になっているのがあくまで「感性的な認識」であり「感性的に導かれた〔現実〕獲得のプロセス」(26)〔補足：清永〕であることに注意を促す。リヒトヴァルクの鑑賞教育の実践にとって、芸術作品は決して自己目的ではなく「より差異化された知覚」育成(47)の基礎となる、「現実の基体(Substrat der Wirklichkeit)」(9, 26)として要請される。そうである以上、芸術鑑賞を通じて養われた「眼」は、単にそこで終わるものであってはならず、むしろ日常生活の中で生きてこなければならなかった。それゆえ、郷土の野花の美的な観察の勧め(26)に始まり、「パノラマ」(48, 69)や「アマチュア写真」といった新たなメディアの積極的評価、当時ヨーロッパの大都市の景観に大きなアクセントを与え始めていた「ショーウィンドー」の持つ、アカデミズムの教説にとらわれない新たな美的・教育的可能性の論及(49)と、リヒトヴァルクの考察の対象も、狭い意味での芸術作品をはるかに越え、大胆に広がっていくことになる。

こうして見てくると、リヒトヴァルクが構想していたのは、実は芸術作品の鑑賞と日常生活とのつながりを視野に入れた総合的な感性教育としての「美的教育」であったことが理解されてくる。知覚を総合的に洗練していくプロセスの中にこそ、美的教育の真の意味を見ていたことが明らかになるのである(26, 74)。そして、このプロセスの中で、芸術作品は、個々人の能力をはかり、かつ磨く卓越した場であり、「現実をよりよく理解するための仲介者」(82)として位置づけられることになる。「世界に自立的に、かつ独立して立ち向かう(der Welt selbständig und unabhängig gegenüberzutreten)」, そうした「能力」をこそリヒトヴァルクは彼の鑑賞の授業においても育てていきたいと願った(26)。もちろん、改革教育運動のただ中にある教師たち同様、リヒトヴァルクにとっても、それまでの機械的な秩序の訓練としての「描画の授業」に対し、子どもの内発的な意欲から生ずる「児童画」の教育的な意義を評価することは懸案事項の一つであった。しかし、リヒトヴァルクにとって、それは上記の包括的な美的教育のあくまで一部を構成するものに他ならなかった(17-19)。むしろ、そういった包括的な

感性教育によって養われた、「美的な態度における自立性 (Selbstständigkeit im ästhetischen Verhalten)」(47, 74) をもった市民であれば、時代の工芸改革運動においても、新しい芸術運動のよき支援者としてもその役割を十分に果たすことができ(34), 引いては自国の文化の刷新においても積極的な役割を果たすことができるようになる, そうリヒトヴァルクは考えた, デプナーは説明する。19世紀末に流布していた消極的な「趣味」概念に対し, 行為論的かつ政治的ですからある「趣味」概念をリヒトヴァルクは対置し, それを美的教育の目標にすえたというのである (30)。その意味で, リヒトヴァルクの美的教育論は, 時代の美術工芸運動を念頭に置いた狭義での「消費者教育」をもはるかに凌駕する (56-57)。このように, 近代メディアをも積極的に取り組みつつ, あらゆる感覚を動員し, 活性化し, 洗練されたものにしていこうとするリヒトヴァルクの美的教育は, その意味で単なる「眼の教育」を越えるものであり, この包括的な感性教育論にこそ, デプナーは, 現在の美的教育論にも一石を投じうるアクチュアリティを見て取るのである (10)。

もちろん, デプナーはリヒトヴァルクの芸術論の限界や問題を指摘することも忘れてはいない。リヒトヴァルクは, 彼の実践やその都度の考察を理論的に一貫したものにすることに考慮を払っておらず, 矛盾をはらんだ記述も少なくない (36)。また, 自ら「モダニスト」を自認し, 分離派の作家たちを支援し, 印象派にも大きな理解を示しながら, 一方でフランツ・フォン・レンバッハのような時代のアカデミズムの代名詞のような作家への賞賛を惜しまないアンビヴァレントな態度にも疑問は残る (68)。加えて, 美学的には, 芸術的な表象の意義を現実の対象認識に結び付けて理解していたがために, セザンヌやピカソらの作品によって自立した「かたち」が表象の対象となり始めると, たちどころに受容能力に限界を呈するようになる (70)。それゆえ, 鑑賞教育の実践においても, 地域性と結びついた芸術作品, 風俗画, 静物画を越える領域への可能性を十分に示唆できないで終わっているという。

こうしたデプナーの議論には, 疑問の余地がないわけではない。多様な文化政策を通じて新生

ドイツ帝国の内的な結束を創出することに尽力していながら, 第一次世界大戦の直前に亡くなっているということもあって, リヒトヴァルク自身に対する政治的評価は, 今日に至るまでアンビヴァレントである⁹。この観点からすると, 政治的にかなり脱色されたデプナーのリヒトヴァルク像には少なからぬ違和感を覚える。にもかかわらず, そのことに対する立ち入った弁明は本書にはない。また, 芸術知覚の社会性という観点から見たリヒトヴァルクの理論のユートピア性に関して, 立ち入った言及はなされておらず, 不満が残る。加えて, 本書成立の経緯からやむをえないとはいえ, 1990年代以降に出てくる数々の新しい研究の成果の多くがほとんど参照されていないのは, やはり残念としか言いようがない¹⁰。とはいえ, これらの難点にもかかわらず, 本書は, リヒトヴァルクの議論を, これまでのように「改革教育運動史」や「芸術教育運動史」によって一方的にコンテキスト化し, そのエピソードとしての記述に終わらせるのではなく, その美的教育の理念をアクチュアルな仕方で読み直した好例といえる。同時にそれはまた「美的教育」の存在根拠についても歓迎できるものである。

図1：フィリップ・オットー・ルンゲ「ヒュルゼンベックの子どもたち」(1805年)



図版出典Ausstellungskatalog: Runge in seiner Zeit. Kunst um 1800, hrsg. v. Werner Hofmann, Hamburger Kunsthalle, München 1977, S. 60.

¹ Max Liebermann: Alfred Lichtwark, in: *Max Liebermann. Vision der Wirklichkeit. Ausgewählte Schriften und Reden*, hrsg. v. Günter Busch, Frankfurt am Main 1993, S. 106. なお、リヒトヴァルクの活動の全体像については以下の二冊の文献を挙げておきたい。Hans Präffcke: *Der Kunstbegriff Alfred Lichtwarks*, Hildesheim/Zürich/New York 1986, Nobumasa Kiyonaga: *Alfred Lichtwark – Kunsterziehung als Kulturpolitik*, München 2008.

² 「改革教育運動 (die Reformpädagogik)」は、一般に19世紀末から20世紀初頭にかけてドイツに生じてきた、それ以前の教育制度に対する様々な改革の試みの総称である。多くの潮流は、そのルーツをルソーやペスタロッチの教育思想に持ち、子どもの興味や関心をその教育実践の中心に据えようとする傾向を持つ。「芸術教育運動 (die Kunsterziehungsbewegung)」は、その中でも特に1890年代ごろから生じてきた運動で、時代の文化批判の潮流などに寄りかかりながら、「芸術」を精神的な原理として捉え、それによってドイツの教育の刷新を図ろうとした。結果として学校における児童文学や描画教育、体操の教育的な意義の見直しにつながっている。

³ ハンブルク美術館館長としての就任演説に際して述べられた言葉「我々が望んでいるのは、そこに立って待っている美術館ではなく、我が住民の芸術教育に積極的に乗り出していく機関である」は、あまりに有名である。Alfred Lichtwark: Die Aufgaben der Kunsthalle. Antrittsrede gehalten vor Senat und Bürgerschaft am 9. December 1886, in: *Zur Organisation der Hamburger Kunsthalle*, S. 2. Zitat nach Präffcke: a. a. O., S. 46.

⁴ 本邦でも1985年に出された岡本定男による、主要ないくつかのテキストの翻訳がある。アルフレッド・リヒトヴァルク『芸術教育と学校』(岡本定男訳) 明治図書。件の書 *Übung in der Betrachtung der Kunstwerke* は岡本訳では「芸術作品鑑賞訓練」となっているが、日本語としての座りの悪さから、本稿ではそれに従っていない。

⁵ Martin Roman Deppner: *Authentizität des Erlebnisses. Studien zu Alfred Lichtwark als Wegbereiter der Erlebnispädagogik*, Lüneburg 2010.

⁶ 以下、本書評で扱うデプナーの *Authentizität des Erlebnisses* からの引用・参照箇所はページ数で示す。

⁷ デプナーは、こうしたリヒトヴァルクのメソッドを再三「先入観から自由な観察 (eine vorurteilsfreie

Beobachtung)」(32) や「前提条件なき芸術鑑賞 (voraussetzungslose Kunstbetrachtung)」(52) といった表現で言い表している。

⁸ この文脈でデプナーは従来のリヒトヴァルク研究ではあまり顧みられることのなかった1901年の著作『色彩感覚の教育 (Die Erziehung des Farbennsines)』を取り上げ、キー・テキストとしてクローズ・アップしている。

⁹ このテーマについて詳しくは以下の文献を参照されたい。Kiyonaga: *Alfred Lichtwark – Kunsterziehung als Kulturpolitik*, 特に第1章および2章, ならびに Nobumasa Kiyonaga: Alfred Lichtwarks Aktualität im Kontext der Kulturkritik, in: *Pädagogische Rundschau*, Jahrgang 63, Heft 5 (2009), S. 587-597

¹⁰ デプナーの本書を補う論考として以下のものを挙げておきたい。Nobumasa Kiyonaga: Alfred Lichtwarks Kunstbetrachtungsunterricht, in: *Kunst Pädagogik Forschung. Aktuelle Zugänge und Perspektiven*, hrsg. v. Torsten Meyer und Andrea Sabisch, Bielefeld (2009), transcript-Verlag, S. 123-136

