

<報告・記録>

哲学者ヴォルフガング・ヴェルシュとの対話（後編）

—— 芸術教育をめぐって ——

清 永 修 全

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

《要 旨》

現代ドイツを代表する哲学者・美学者の一人にヴォルフガング・ヴェルシュがいる。本編は、2020年3月5日、ベルリンで行われた教授とのインタビューの翻訳である。現代のドイツにおける芸術教育の潮流をテーマに、その役割と可能性についてお考えを伺った。本稿は、その後半部分にあたる。

キーワード：感性的思考, 美学, 芸術経験, 芸術的陶冶, イメージ指向の芸術教育学,
感性的陶冶, トランスカルチュラルリティ

本インタビューの目的, 成立の経緯等, 詳細については「哲学者ヴォルフガング・ヴェルシュとの対話 —芸術教育をめぐって— (前編)」『東亜大学紀要』(第34号) pp. 19-42 をご参照いただきたい。

(省略記号：W = ヴェルシュ, K = 清永)
なお, 文章内の注は, すべて訳注である。

《目 次》

1. はじめに
2. 生い立ち
3. 本編への導入
4. 感性的思考と芸術教育
 - 4-1. 「学びの場」としての感性的経験
 - 4-2. 感性的陶冶か芸術的陶冶か
 - 4-3. イメージの洪水の前で
5. トランスカルチュラルリティ
 - 5-1. 感性的陶冶とトランスカルチュラルリティ
 - 5-2. トランスカルチュラルリティのコンセプトの課題について

(承前)

4. 感性的思考と芸術教育

4-2. 感性的陶冶か芸術的陶冶か

K:それゆえ、教授の美的・感性的なもの (das Ästhetische) についての理論は、狭義での芸術に限定されるものではないというわけですね。しかしながら、芸術経験は、教授の理論の中でやはりある特別な、というより、むしろ決定的な役割を果たしているようにみえます。教授にとって、感性的なものと芸術的なものはどのような関係にあると理解すればよいのでしょうか。

W:いい質問ですね。もともと私は、当時の美学がもっぱら芸術分析に向けられていたということもあって、[むしろ]「アイステーシス (Aisthesis)」(感性論)を強調することに努めました。それ自体間違いではないが、それではあまりに偏っている (viel zu einseitig) ということを言っていたのです。それに対して、[美学は] 芸術の領野の外なる様々な感性的な現象、したがって、日々の生活や政治をも視野に入れなければならない、ということ唱えていました。後になって、たとえば、2016年の著書『感性的世界経験¹』において、再び芸術[の問題]に関わるようになりました。[とはいえ]そこには、何ら矛盾 (Gegensatz) はないのです。ただ、かつて、たとえば20世紀の80年代には、美学は芸術哲学と同一視されるべきものと相場でも決まっているかのように受け止められていました。私はそのことに反駁し、美学を感性 (Sinnlichkeit) の理論としても理解することを提案したというわけです。そうこうするうちに、このことは広く一般に認められるようになりました。もちろん、芸術は、しばしば、様々な感性的な経験をする素晴らしいメディアムです。その際、かつて私にとっては、造形芸術が前景にあったのですが、今ではそれは音楽なのです。[たとえば] ハンブルクの交響楽団員たちと色々な仕事を一緒にしています。この4月にはグスタフ・マーラーについてのシンポジウム²をします。私は何にもましてマーラーが好きなのです。

K:実際、マーラーについて書かれていますね。ワーグナーはどうなのでしょう。

W:ワーグナーについて書くこともできるでしょう。ワーグナーはファンタスティックです。ただ、上演に関していえば、私にとっては作曲家が第一に重要だというわけではなく、むしろ上演の質の方が問題です。高齢になって随分要求が高くなってきました。昨夜は、ベルリン・フィルハーモニーのコンサートに行きましたが、指揮者もオーケストラもそこまでのものではありませんでした。もちろん、ベルリン・フィルハーモニー管弦楽団 (Berliner Philharmoniker) をよく聴くこともあって、贅沢に慣れているということもあります。今回の上演は、ベルリン・ドイツ交響楽団 (Deutsches Symphonie-Orchester Berlin) で、指揮者は目下絶賛されている新しい指揮者のロビン・ティチアーティ (Robin Ticciati, 1983-³) でした。[とはいえ] 私は彼のことをそこまで評価できません。彼は、今日の文化において優勢になっている「ショー」の流行に追随しすぎています。演劇も、それにとらわれていると思います。[そこでは] アミューズメント、ギャク、おどけ、過剰さが問題なのです。[むしろ] 私はベルンハルト・ミネッティ (Bernhard Minetti, 1905-1998⁴) による「リア王」のような、あるいはエーディット・クレヴァー (Edith Clever, 1940-⁵) やコリンナ・キルヒホフ (Corinna Kirchhoff, 1958-⁶) のような、古い言語演劇 (Sprechtheater) の真剣さに憧れます。どうしてこういう話になったのでしょうか。もともとの質問は何でしたっけ。そうそう、美学と芸術の関係でしたね。すでにお話ししたように、芸術は素晴らしく感性的な様々な経験を伝えてくれます。しかし、今日、残念ながら比較的下らないものもあるわけです。今日の音楽の上演のあり方や演劇における悪癖について随分批判的なことを書いたのですが、誰も耳を貸しません。

K:では、芸術は、美的・感性的なものの高められた (gesteigert) 現象、あるいは美的・感性的な経験の高められたケースとして捉えられるべきものなのでしょうか。

W:「高められた」ではなく、「強度な (intensiv)」でしょうね。それも「ことのほか強度な」。

K:なるほど。というのも、ちょうど芸術に対する美的・感性的なもの (das Ästhetische) がそうであるように、美的・感性的な経験自体は芸術経験よりもはるかに幅広いものです。今のお話は、「感性=美=芸術」という近代美学の歴史的な「三位一体」が次第に、あるいは急速に解体しようとしているといった議論⁷の歴史的な背景を前にしてみたとき、とりわけ興味深いものに思われます。その指標としては、たとえば19世紀後半に活躍したコンラート・フィードラー (Konrad Fiedler, 1841-1895) による「芸術学 (Kunstwissenschaft)」のコンセプト⁸や、マルセル・デュシャン (Marcel Duchamp, 1887-1968) による1917年の作品「泉 (Fountain)」や「レディメイド (Ready-Made)」の概念⁹、1960年代の「もはや美しいアート (nicht mehr schöne Kunst)」¹⁰の議論、さらにはアーサー・C・ダントー (Arthur C. Danto, 1924-2013) の「アートワールド (Artworld)」のコンセプト¹¹などを考えてみてもよいのかもしれない。

W:そうですね。美的・感性的なカテゴリーということでもって、様々な家具の作り (Gestaltung) や設備 (Einrichtung)、環境やエコロジーについて語るができるということは、やはりとても重要です。これら全てが、狭い意味での芸術のアスペクトではないものの、美的・感性的なアスペクトを持っています。美的・感性的な教育が人々の感性を洗練 (sensibilisieren) すべきであるのは、まさに次のようなことに対してだと思います。「よきフォームとは何であるのか。何がまずいのか。フォーマルにみてよくないとはどういうことなのか。エコロジー的にみてまずいのは何であるのか。」といったことに対してです。

K:私がことさら先の問題 (感性的なものとの関係) についてお聞きしたのは、まさにそれゆえにです。21世紀への世紀転換期の前後にドイツではある芸術教育のポジションが形成されてきます。「芸術的陶冶 (Künstlerische Bildung)」というものです。

これは、現代ドイツ芸術教育学におけるもっとも影響力のある潮流の一つとみなされているものです¹²。その代表的な人物、主導者として、ここではギュンター・レーゲル (Günther Regel, 1926-2021¹³)、ヨアヒム・ケッテル (Joachim Kettel, 1955-¹⁴)、カール=ペーター・ブッシュキューレ (Carl-Peter Buschkühle, 1957-¹⁵) らをあげることができるでしょう。このポジションは、「芸術からの芸術教授学 (Kunstdidaktik aus der Kunst heraus)」¹⁶を標榜し、ヨーゼフ・ボイス (Joseph Beuys, 1921-1986) の言う意味での「拡大された芸術概念 (erweiterter Kunstbegriff)」¹⁷に依拠しつつ、感性的陶冶 (Ästhetische Bildung) に対して自らを際立てようとしします¹⁸。[その際]彼らはとりわけ「現代美術の、マルチメディア的で超領域的な作品概念」からその戦略を引き出そうとしします。この芸術的陶冶 [のポジション] は、たとえば、芸術の授業の実践が次第に [作品の] 解釈 [の問題] に限定されてしまうということ、後期のグンター・オットー (Gunter Otto, 1927-1999¹⁹) のポジションを批判するわけです²⁰。つまり、オットーの理論を超克することを試みるというわけです。その際、このポジションは、「美的・感性的なもの (das Ästhetische)」を「比較的皮相なもの (vordergründiger)」とみなし²¹、感性的思考に芸術的思考 (Künstlerisches Denken) を対置し、次のように説明します。「感性的思考は知覚を出発点とし、そこから様々な意味を構成する。その意味で構築的なもの (konstruktiv) だと言える。それに対して、芸術的思考は脱構築的 (dekonstruktiv) である。この思考も、同様にしばしば知覚を出発点としはする。しかし、この思考にとって第一義的に重要なのは、様々な経験や認識ではない。それは形づくること (Gestaltung) に向けられているのである。²²」この包括的な意味での造形活動こそが、とどのつまりは「個人のポジショニングの能力 (Positionierungsfähigkeit des Individuums)」²³の形成に貢献することになるというのです。こうして、芸術的陶冶 [のポジション] は、感性的思考がどちらかといえば受動性に流れがちで

あることを指摘する一方で、それに対して自らを力動的で行動力のあるものであると見なすこととなります。教授は、この批判に対し、どのように応じられるのでしょうか。

W：完全に間違っています。全くのナンセンスです。なるほど、この人たちが芸術や芸術経験に自らを関連づけようとしていることは歓迎すべきことではあるでしょう。しかし、彼らは残念なことに、芸術が随分以前から大きく変容してきていることを見逃しています。アーティストたち自身が、芸術＝美的なものというゲットー (Ghetto des Kunst-Ästhetischen) から離れようとしているのです。旧来の芸術概念には従わない、広い美学概念に叶う作品をつくらうとしているのです。現実とともにルートを外れ、それとの見分けがつかなくなるまでに溶解 (diffundieren) しようとしています。多くのアーティストたちは、彼らの作品が [もはや] 芸術作品としては認識されず、[むしろ] 現実世界の様々な構成要素となっていくことを努力に値することとみなしているのです。つまり、アート自身がこの道を歩み出し、「アイステシス的なもの (das Asthetische)」への開放 (Öffnung) を遂行しているのです。今挙げられた研究者たちは、明らかにそのことを見逃していると思います。今日では、他の様々なメディアや現実へのアートのこの開放が、合わせて考慮されなければならないのです。そして、最後の点について一言。どうして感性的思考が受動的なののでしょうか。何という誤解でしょうか。感性的思考は高度に能動的なものです。それは、求め、探求し、熟考し、探索するものなのです。マーティン・ゼール (Martin Seel, 1954-²⁴) 流の単なる瞑想 (Kontemplation) に血道を上げる者は、本当の意味で感性的 (ästhetisch) に思考してなどいないのです。

K：教授がおっしゃるような意味に解される芸術教育学があるとすれば、それは今日、社会にとっても、高度にアクチュアルだということになりますね。

W：そうです。

K：だとすれば、「21世紀の感性的陶冶 (ästhetische Bildung) が指向すべきは、感性

的なものか、あるいは芸術的なものか」という問いは、教授の目からすれば、そもそも本末転倒、誤った問題提起ということになりますでしょうか。

W：全くその通りです。

4-3. イメージの洪水の前で

K：「デジタル・ネイティブス (digital natives)」と呼ばれる今日の若者たちは、かつての、それに先行するいくつかの世代とはその経験の諸条件を大きく異にする世界に生まれ落ちています。とりわけ、変容されたメディアによる経験可能性は、この新たな世代の知覚や感受性、それどころか世界に対する眼差し (Weltsicht) に決定的な仕方で影響を及ぼしています。彼らは、隅々までメディアによって演出され (durchinszeniert)、ほぼ隙間なく感性化された (ästhetisiert) 生活世界に日々囲まれ、弛むことなく提供される様々なイメージに関わりあっているのです。この文脈では、まさしく「イメージの洪水 (Bilderflut)」について語りうると思われれます。現代の芸術教育学は、この挑戦を避けて通ることはできないでしょう。感性的陶冶は、この「変容された経験の条件」を考慮に入れる必要があります。そして、若者たちに生活における有意義な文化的オリエンテーションを提供しうるためにも、包括的、かつ体系的で理論的に根拠づけられた関わり方が考え出されなければならないと思います。ドイツでは、まさにこの文脈で、偶然ながら同じくこの21世紀への転換期に、もう一つの新たな、影響力ある芸術教育のポジションが確立されることとなります。「イメージ指向の芸術教育 (Bild-orientierte Kunstpädagogik)」です²⁵。このポジションは、部分的であれ台頭してくるイメージ学 (Bildwissenschaft) に依拠しており、「イメージ・コンピテンシー (Bildkompetenz)」のコンセプトを用いて活動を展開しています。その主な主導者としては、他のさまざまな論者と並んで、ロルフ・ニーホフ (Rolf Niehoff, 1944-) とクニベアト・ベアリング (Kunibert Bering, 1951-) が挙げられるでしょう。この繋がりにおいて、芸術教育学

の教科としてのコンセンサスの重心が、従来の「美的・感性的経験 (ästhetische Erfahrung)」から次第に「イメージ・コンピテンシー」へと移りつつあることが指摘されています²⁶。この文脈にあって、感性的思考はなお何を成すことができるのでしょうか。

W：この転換 (Switch) は [確かに] あるのでしょうか。以前美術史があったように、今日はイメージ学がある。この転換は、私には大変合点のいくものに思われます。もちろん、それにはそれなりの危険もあります (全てのものに危険はあるのです)。ベーリングのポジションは詳細には知らないのですが、「イメージ・コンピテンシー」ということで言われているのは、実際のところ何でしょうね。

K：私の理解している限り、それは広義でのイメージと関わり合うための包括的な能力のことを指していると思います。ニーホフやベーリングにとって問題なのは、さしあたり、圧倒的な仕方でメディア的に作り上げられ、演出された現代の日常生活における文化的なオリエンテーションでしょう。すなわち、いかなる個々のイメージもそれ自体として個別に存在しているのではなく、絶えずある大きな文化的・社会的・歴史的・芸術的ないしは美的なコンテキストや伝統のうちにあるのだということです。その中で作られもし、受容されることになる。そこにあって意味あるオリエンテーションを獲得し、自立して行為できるようになるためには、それにふさわしい様々な技能が育まなければならない。いずれにせよ、今日、メディア的な世界やイメージの世界との関わりは、それなくしてはやっていくことのできない根本的な文化的技術 (Kulturtechnik) に数えられます。とはいえ、たとえば、インターネットの画像＝イメージは概ね非歴史的に提示されており、それだけに、そこでのオリエンテーションは、教育 (陶冶) なくして自ずから身につくようなものではないように思われます²⁷。

W：インターネットの画像＝イメージが概ね非歴史的に提示される、というのは正しいでしょう。しかしながら、ありとあらゆるものにコンテキストを与えたとすると、実にたくさんや

ること出てきますね。同じイメージが、異なる時代において異なる様々なコンテキストにおいて機能するというのを考えてみただけでも、それは言えます。たとえば、レオナルド・ダ・ヴィンチの「最後の晩餐」のような古典的な絵を取り上げてみましょう。「イメージ・コンピテンシー」は、ここでは一体どんなことを意味するのでしょうか。たとえば、私ならまず次のように問うでしょう。「なぜこの絵は、サンタ・マリア・デッレ・グラツィエ教会 (Chiesa di Santa Maria delle Grazie) の食堂に誕生したのか。」そして「なぜこの絵は、技術的にかなり酷い仕方で仕上げられているのか。」(それはレオナルドが、例によって実験をしたからですね。) 3番目として「イエスとヨハネの関係はなぜ明確ではないのか。」4番目として「ジョルジョ・ヴァザーリ (Giorgio Vasari, 1511-1574) から、このグループをホモ・セクシャルの集いとして読むハンス・オスト (Hans Ost, 1937-) に至る解釈²⁸の歴史は、私たちに一体何を言わんとしているのか。」5番目として「詰め寄せる訪問客に鑑みて、今日のミラノにとっての本作品の経済的機能とは、どのようなものか。」などなど、です。これらは、いずれもイメージ・コンピテンシーが考慮しなければならぬであろうコンテキストについての問いです。しかし、ここにはまだ決定的なものが欠けています。「この絵において芸術的に卓越しているのは何か。」「何百年にもおよぶその魅力は何に由来するのか。」これに答えるには、コンテキストについての知識という意味でのイメージ・コンピテンシーでは事足りないですね。今ひとつの観点があります。今日人々が何でもインターネットを通して知るのだとしたら、彼らと一緒にここ (ベルリン) のナショナルギャラリーに行ってみるとよいでしょう。彼らの多くは本物の絵画作品におそらくかなりがっかりするのではないのでしょうか。それらはインターネットにおける複製ほど美しくもなければ、彩豊か (farbig) でもなく、煌びやかでもありません。インターネットの方が、何もかも一層光り輝いています。というわけで、「なぜオリジナル作品は、インターネットのイメージに対して

期待外れなのか」という問いへの答えも、今日イメージ・コンピテンシーに数えられるものです。そして、「仔細に観れば、なぜオリジナルはやはり凌駕しようもなく偉大であるのか」についても、同様です。その限りで、イメージの洪水やデジタル・イメージの商品化に対する批判も、今日イメージ・コンピテンシーに入るものだと思います。

K：このイメージ指向の芸術教育は、ドイツにおいてかなり包括的な潮流を成しています。上記の主導者の他にも、この理論でもってさらに先に進み、美術の授業はイメージの授業に置き換えられるべきだ、と主張する論者すらいます²⁹。というのも、いわゆる芸術は、今日の青少年の視覚経験において、もはや周辺の役割しか果たしていないからだということです。もし、教育（陶冶）というものを、第一義的に将来への準備として理解するのであれば、今日いわゆる芸術は、イメージと関わることに比べれば、若者たちにとってもはやそれほど重要なものではなくなっている、というわけです。[それゆえ] ここでは、加えて名称の変更すらも提案されています。

W：もし、それが当たっているなら、今日芸術教育学などいらない、ということになるでしょうね。それならば、青少年には芸術を無視したままにさせておけばいい。それとは逆に、芸術教育学の課題とは、とりわけ芸術への真の意識 (genuines Kunstbewusstsein) を導き出す (hervorlocken) ことであるべきです。芸術が若者たちにとってまさに関わりのないものとなってしまっているがゆえに、いくつかの例を挙げながら、芸術のありうべき意味深さ (Relevanz) を指し、それを経験させるのは、大切なことだと思います。

K：だとすれば、教授のポジションとしては、芸術経験、すなわち芸術による美的・感性的経験は今日なお、それどころか、まさに青少年の人生にとって重要なものだということになりませぬ。

W：全くです。

K：伝統的な意味での芸術の媒介 (Kunstvermittlung) も、決して取るに足らないもの

になったり、時代遅れになったりもしていない。

W：そうですね。大規模な展覧会の観客動員数も無益性のテーゼに異議を唱えるものになっていると思います。[むしろ] 関心は大きくなり、まさに膨らみつつあります。「そこには、インターネットでは手に入れることのできない何かがある」と人々が気づきつつあるのです。そうでなければ、彼らがそこに行くことはないでしょうし、入場料を払うこともないでしょう。それに、入場料は今日かなり高いですしね。

K：この傾向は、たとえば「ドクメンタ (documenta)」の観客動員数³⁰に見て取ることができるかもしれませんね。

W：そうですね。そして、世界中で開催される多くのビエンナーレについても同様です。そこに出かけていくのは、芸術のエキスパートばかりではないのです。展覧会に足を運ぶのは一般の民衆なのです。

K：教授の目からすれば、芸術は決してその意味が弱まったりしてはいない、ということですね。

W：そうです。そのことには確信を持っています。

K：しかしながら、それでも、先の極端なポジションも、決して無から生じてきたわけではないのでしょうか。明らかに、この数十年の間に私たちの生活の領野において起こったメディア上のドラマティックな変容が、部分的にであれ、そのようなポジションの登場に一役買っているのではないのでしょうか。

W：美術理論におけるそのような話をご存知でしょう。「芸術の終焉」を唱えるたくさんの宣言があります。そうしたことを唱えるのはいつだって粋 (schick) なことです。しかしながら、一度としてその通りになったことはありません。

K：つまり、芸術は終わらない、と。

W：芸術に終わりはありません。芸術は変わっていくでしょう。しかし、終わりはないのです。

5. トランスカルチュラルリティ

5-1. 感性的陶冶とトランスカルチュラルリティ

K: それでは、そろそろ最後のステージに入っていくことにしましょう。教授が、1990年代以来発展させてこられた「トランスカルチュラルリティ（文化横断性：Transkulturalität）」のコンセプト³¹も、恐らく21世紀の感性的陶冶[論]に大きな役割を果たすことになるように思われます。私の見るところ、このコンセプトは、まさに「知覚の洗練化（Sensibilisierung der Wahrnehmung）」が両者において決定的な役割を果たすということを通して、ダイレクトに教授の「感性的思考」と結びついています。そうですね。

W: その通りです（頷き）。

K: 私の理解している限りでは、教授の「トランスカルチュラルリティ」のコンセプトは、18世紀末以来の、とりわけヨハン・ゴットフリート・ヘルダー（Johann Gottfried von Herder, 1744-1803）以来の、主としてナショナルなものに合わせて裁断された、伝統的な文化概念を超克することをその狙いとしていますね。この概念は、文化をまさにモナド的な「球体」のモデル（「球体の公理」：Kugelaxiom³²）に従って把握することになります。すなわち、外部に対して厳格に遮断され、内に向かって閉じたある全体として把握されるわけです³³。ちなみに、イギリスの文芸批評家テリー・イーグルトン（Terry Eagleton, 1943-）は類比的に、そのように理解された文化を「監獄（Gefängnis）」の比喩で語っていますね³⁴。しかしながら、20世紀後半の文化現象を前に、教授は、伝統的な文化モデルがとくに時代遅れなものとなっていることに気づかれることとなります。それは、もはや文化的な現実に適っていない、と。そこで、それに代わって、根源的な「ハイブリッド性（Hybridität）」をあらゆる文化の本質として指摘されることとなります。すなわち、根源的な「ハイブリッド性」は、常にすでにあらゆる文化に内在している、ということです。その上で、この「トランスカルチュラルリテ

ィ」の概念を、「インターカルチュラルリティ（間文化主義：Interkulturalität）」や「マルチカルチュラルリティ（多文化主義：Multikulturalität）」から峻別されています。というのも、後者2つのポジションのどちらとも、依然としてなお「球体」思考（それ自体において他とは相容れない、見まごうことのない固有の本質があると想定すること：訳者）に囚われたままだからです³⁵。それゆえ、いずれも最終的に本来の生産的な相互理解に導くものとはならない、というわけです。この意味で、教授の「トランスカルチュラルリティ」のコンセプトは、「感性的思考」や「美／倫理学（Ästhet/hik）³⁶」のポジション同様、「盲点の文化（Kultur des blinden Flecks）³⁷」という理念に資するものだと思いますね。正しく理解していますでしょうか。

W: そうですね。まだ欠けているものがありますが、恐らく後で出てくることでしょう。

K: この「トランスカルチュラルリティ」のコンセプトが重要である理由は、たとえば日本をはじめ、依然としてなお様々な国の学校における芸術の媒介において、旧来のモデルが大きな役割を果たしているように思われるからです。この過去10年に亘って全国において適応されてきた日本の学習指導要領でさえも、やはり依然として先の伝統的な文化の把握から芸術を媒介することの意味を引き出そうとしているように見えます。それは、ドイツ文学者のゲオルグ・ボレンベック（Georg Bollenbeck, 1947-2010）が「根源の神話（Ursprungsmythos）³⁸」と呼んでいるものです。つまり、芸術というものは「第一義的に」民族の表現であり、その民族のためにこそある、という理解です。ここには、まさに進展するグローバル化の趨勢の中で、相互理解の欠くべからざる基礎として、まずもって自国の芸術や伝統を理解し維持することを青少年に教えるべきだという保守的な戦略を見ることができます。そこでは、芸術は、ある国民文化の理解の鍵として捉えられているわけです³⁹。しかし、こうした文化理解は、「トランスカルチュラルリティ」のコンセプトに合致するものではありませんね。

W：そうですね。私の「トランスカルチュラルリティ」本⁴⁰をご存知でしょうか。

K：もちろんです。

W：その第二部で、いかに〔古代〕ギリシアの彫刻が次第に〔古代〕エジプトの模範から生まれ出てきたものであるかについて書いています⁴¹。それは、ある国民がいかに極めて多くの他者的なものをその内に宿しているか、ということの一例です。それゆえ、もし自国の文化を学ぶべきだと言われるなら、そのこと自体に対しては全く賛成です。問題はただ、一般にそう主張する者は、その学習を通して、ある国民文化が見出されることになるであろうと考えている、ということです。それに対して私は、〔むしろ〕多くの他者的なものを見出すことを確信しています。私は、そのことについてデューラーを例に書いてもいます⁴²。デューラー—この典型的にドイツ的な芸術家だと誤って考えられている画家—は、自分自身となるためにベネツィアが、二度のイタリア旅行が必要だったので。私が見るところ、重要なのは、共同体レベルにおいても個人レベルにおいても、自らのトランスカルチュラルリティを発見し、知覚することです。人は、いかに自らの中に異なる様々な要素 (Anteil) を宿しているかに気づいて初めて、他者に対してオープンになるものなのです。もし、私自身がいかにして文化的な人間となったのか、どんな影響がそこに関わっているのかを自分に対してはっきりさせるとすれば、すでにお話ししたように、クルムバッハは全く、バイロイトは素晴らしく、ミュンヘンは多くを与えてくれました⁴³。後にはパリ、スタンフォード、そして京都 [がこれに加わります]。これら全てが私の中で働き、私を作り上げているのです⁴⁴。そして、その全てに感謝しています。もし、自らの中のこの多様性を知れば、おそらく自分がそれほど好きでもないあれやこれやの側面が自分の中にあることにも気づくでしょう。〔この点で〕ジュリア・クリステヴァ (Julia Kristeva, 1941-) の『外国人—我らの内なるもの⁴⁵』(1988年)、〔とりわけ〕「我々は、自分自身の中であって [にもかかわらず] 自分が望んでいないものを、その代理として他

者において拒否する⁴⁶」というそのテーゼには非常に感銘を受けました。たとえば、もし、自分の〔中の〕暴力のポテンシャルが気に入らないとしたら、自分自身に対してはそれを秘匿しておいて、代わりにアラブやトルコの若者たちにおいてそれを拒否するのです。そして、我々の忌まわしい性癖ですが、杓子定規に類別するのです。そこで、白人や黒人、黄色人種を見ることとなります—とはいえ、あなたは、たとえば、全く単に黄色かったりはしませんよね (笑)。しかし、それは大変皮相なものなのです。肌の色というものは、せいぜいのところ、数あるモザイクの石の一つにすぎないのです。個々の人間に立ち入って見ていけば、彼らにはいろいろな側面があることを発見することでしょう。いくらかのものが異質であるのに対し、ほかのものに関しては、彼らと共通している。そして、一つの文化の内であってさえも、ある人から他の人に対して多くの差異があります。ナショナリストたちは、この事実について我々を盲目にしてしまうのです。それに対して、私たちは目を開いていなければならない。私たちの課題は、目を開け、実際に見やること (hinschauen) です。そして、むやみにあれやこれやのナショナルなステレオタイプを追いかけたりしないことです。そうすれば、他者に対して同様、自らについても多くの側面があることを発見するでしょう。私たちはみな誰も [文化的に] 雑種 (gemischt) なのです。もちろん、ここにおいて美的・感性的な経験が私たちを幾重にもわたって助けてくれるのだ、ということが言いたいのです。私にとって偉大な例は、台湾の「クラウド・ゲイト舞踊団 (雲門舞集: Cloud Gate Dance Theatre)⁴⁷」です。彼らは、クラシックな、あるいはモダンなタイプの西洋の舞踏形式と、太極拳 (Tai Chi) や気功 (Qi Gong)、様々な格闘競技や書画 (Kalligraphie) を見事な仕方で互いに結びつけています。それは、様々な文化の典型 (Muster) の結合がいかに実り豊かなものでありうるか、ということを誰の目にもはっきりさせてくれる芸術的な例なのです。一度これを見たならば、月並みなナショナルな紋切り型やス

テレオタイプに簡単に引っかけたりはしなくなるでしょう。

K:「トランスカルチュラルリティ」のコンセプトに基づく芸術の媒介の理論があるとすれば、それはどこかしら〔従来とは〕異なるものとなることでしょう。それは、内的な「ハイブリッド性 (Hybridität)」, すなわちある国民や個人の「トランスカルチュラルリティ」に目を向けさせ、そのことに気づかせ、まさにそのことを通して文化の現状についての理解を深め、とどのつまり相互の文化交流を軽減することを試みるものとなるでしょう。となれば、それは、互いの「ハイブリッド性」の承認が〔相互〕理解の前提をなす、ということですね。

W:全くです。

K:となれば、そこには、教授が〔このインタビューの〕冒頭でお話になったのと同じモデルがあるということになりますね。すなわち、まずもって、ある特定の作品や例との高密度な取り組みがあって、それがその後、多元性理解の前提となる⁴⁸。

W:他の言葉でいうならば、この40年間いつも同じことを言ってきた、ということです(笑)。ただ時折、若干違っているわけです(笑)。

K:大変親しみの湧くお言葉でした(笑)。

5-2. トランスカルチュラルリティのコンセプトの課題について

K:教授は、「トランスカルチュラルリティ」のコンセプトの旧来の様々なモデルに対するメリットとして、より良い「接続可能性 (Anschlussfähigkeit)」と「コミュニケーション能力 (Kommunikationsfähigkeit)」をあげていらっしゃいますね⁴⁹。その点において、「トランスカルチュラルリティ」のコンセプトは、様々な側面で「多元性」が中心的な役割を果たすことになる現代社会を取りまとめていくことに関して、よりよく、そして遥かに効果的な貢献が成しうるはずだ、というわけです⁵⁰。たとえば、「寛容」の理解にもよりよい手助けとなる。しかしながら、現在の状況は、こうした期待とは裏腹に、かなり異なったものとなっています。

ネオ・ナショナリズムは、もう随分長いこと世界中で躍進を続けています。ドイツや日本だけのみならず、アメリカ合衆国においても、イギリスやトルコやハンガリーにおいても、です。進展しつつあるグローバル化のプロセスの中で、時代錯誤なことに、あるいはパラドックスなことに、旧来の伝統的な文化概念が再び取り上げられつつあります。現在の状況は、多くの人にとってまさに先祖返り (Atavismus) のように見えることでしょう。とっくに死んだものと思っていた亡霊が舞い戻ってくるのです。今や多元的な社会の話など誰も聞きたくないかのように、他者に対する非寛容と憎悪が流行しています。たとえば、ドイツでは、こうした傾向は極右政党「ドイツのための選択肢 (AfD: Alternative für Deutschland)⁵¹」の台頭や、立て続けに起こった3つのテロ事件に見て取ることができるでしょう。2019年7月2日に起こったヘッセン州カッセル行政区の区長ヴァルター・リュプケ (Walter Lübcke) の暗殺⁵²、同10月9日にザクセン＝アンハルト州のハレ・アン・デア・ザーレ (Halle an der Saale) で起こったシナゴークの襲撃⁵³、そして最後は2020年2月19日にヘッセン州のハーナウ (Hanau) での襲撃事件⁵⁴のことです。こうした現象をどのように説明されるでしょうか。

W:2つの次元があると思います。一つは、政治的・ナショナルな次元です。〔ハンガリー首相の〕ヴィクトル・オルバーン (Viktor Orbán, 1963-) や〔アメリカ合衆国前大統領の〕ドナルド・トランプ (Donald Trump, 1946-) のような権力指向の人間 (Machtmensch) を見ると、少なくともうわべは、そして限られた時間の中では (auf Zeit) 事はうまくいくのでしょうか。問題なのは、それに賛同することを人々に動機づけているのが何であるか、ということです。一部の住人は同調しないでしょう。しかし、大半はそれに靡く。よくある説明は、彼らが追随するのは、自らをグローバル化の趨勢における敗者だと感じているからだ、というものです。別の説明としては、たとえば〔アメリカの政治学者〕フランシス・フクヤマ (Francis Fukuyama, 1952-) が唱えてい

るものがあります。それは、承認が得られず、抑圧されていると感じている人間たちだ、というものです⁵⁵。それによれば、グローバル化や経済に問題があるのではなく、承認の欠如こそが問題なのだということになります。自分たちのことが十分に評価されていない、耳を傾けてもらえていない、顧慮されていないと感じている者が、たとえば「AfD」の支持者だということになります。そして、言わなければならないのは、私の見るところ、「AfD」との政治的な関わり方は悲劇的に間違っています。

K：どんな意味で悲劇的なのでしょうか。

W：排除 (Ausgrenzung) です。他の全ての政党が「彼ら [AfD の議員：訳者] を締め出す」ことを決めてしまいました。ドイツ連邦議会では、彼らは完全に除外されています。しかし、彼らにとって排除されることほどありがたいものはありません。まさにそれこそ、彼らが必要としていることだからです。そうなれば、この政治家たちはその支持者に向かって次のように言うことができるでしょう。「ご覧なさい。我々は、アウトローなのです。承認されてなどいないのです。」と。これによって彼らはさらにその支持者を増やすことになるでしょう。しかし、この排除は、単に戦略として間違っているだけではありません。民主主義的にも正しくありません。彼らは民主主義的に選ばれた国民の代表なのですから、そうしたものとして認められる必要があります。彼らが10%の得票率を得ようと20%の得票率を得ようと、そんなことは何の意味も成しません。もし彼らが酷い発言をしたとすれば、それに反対する理由を明確に述べなければなりません。しかし、[だからといってそれを理由に] 政党として排除すべきではない。もっとも、私は総じて手放しの楽天主で、こうしたこともやがて過ぎ去ると思っています。[その意味で] ジョー・バイデン (Joe Biden, 1942-) が [ドナルド・トランプの] 対立候補者として選出されたことを大変喜んでいました。私の見るところ、彼はトランプに対してチャンスのある唯一の人物です。他の候補者、バーニー・サンダース (Bernie Sanders, 1941-) は共感が持てるし、いいのだ

けれど、アメリカ人は左派の大統領は選ばせんよ。そして、ここでまさにはっきりしてくるのは、我々が抱えている様々な問題はナショナルなものではなくて、あらゆる境界を超え出ているということです。コロナウイルスは、国境やナショナルな枠組み (Schablone) を考慮しません。それは、健康上は甚大な影響を及ぼしますが、メンタル的には有益な作用もありはするのです。我々が実際にはたった一つの世界に生きていて、他の国々の問題も時をおかず我々のものとなりうることを教えてくれるからです。確かに、ナショナリズムは再三再燃するのかもしれませんが、しかし、すでにピークは過ぎており、再び退潮していくのだと思います。いずれにしても、「気候カタストロフィー (Klimakatastrophe)」の問題についても以前ほど懐疑的ではなくなったように、私は人間の理性性 (Vernünftigkeit) を信じています。

K：そう思われますか。

W：ええ、「聖グレタ (Heilige Greta)」(グレタ・トゥーンベリ⁵⁶) が現れて以来 (笑)。

K：さしずめ、彼女は現代の「ジャンヌ・ダルク」といったところでしょうか (笑)。

W：次第に、ではありますが、真剣な努力がなされるようになっていきます。[欧州委員会委員長] ウルズラ・フォン・デア・ライエン (Ursula Gertrud von der Leyen, 1958-) のプラン⁵⁷ は、2年前には考えようもなかったことでしょうか。あるいは「ブラックロック (BlackRock)⁵⁸」のことで取り上げてよいのかも知れません。ブラックロックは世界最大の財務管理者 (Finanzverwalter) です。富裕層の人たちが自分の資産を増やすべくそこに投資するわけです。そのブラックロックが一ヶ月前に、エコロジー的でないあらゆる投資から撤退すると発表しました⁵⁹。これは極めて興味深い話です。その理由は、彼らがエコロジーに賛同しているからではなく、経済的に期待しているからです。つまり、エコロジー的でない投資は、将来的には、もはや割りに合わなくなると考えているからなのです。これは合図ですね。他の人たちも、これに追随することでしょう。非エコロジー的な行動は勘定に合わない、

ということに気づくのです。たとえば、熱帯雨林の伐採は、これまでは計算に叶うものだったのです。しかし、それも今や過去のことです。これは希望を与えてくれるものですね。

K: ここで私の個人的な印象を話させていただけるなら、「トランスカルチュラルリティ」のコンセプトは、たとえば、日本人にとってはいささか厄介なものであろうと思われまふ。というのは、日本国民の民族的な同質性 (Homogenität) という神話は、なおも深く社会の中に根を下ろしているからです。社会的に高い地位にある人の比較的多くが大なり小なり、ある特別な、文化的な感受性のような、深いところで日本民族をあらしめている見まごうことのない何かコアのようなもの、民族の「本質」のようなものがあることを、確信を持って信じているように見えます。

W: 私はそもそも、日本的なものの本質は、まさにナショナルなものではないと思っています。一度、ある日本人の友人が話してくれたことがあります。「知っておいてもらわなければならないのは、私たち日本人は何一つ発明してはいないということです。何一つ発明したことなどないのです。みんな受け継いだものなんですよ、とりわけ中国の人たちから。ただ、それらを後からよりよいものに仕上げたということです。」この「よりよいものにする」ことこそ、日本にとって典型的なものなのでしょう。明治時代には、一ヨーロッパ的なものの統合によって一日本は自ら自覚的にトランスカルチャー化 (transkulturalisiert) したわけですね。思うに、日本は、多くの日本人が意識している以上にトランスカルチャー化しています。一つ、逸話を話させてください。私が初めての日本滞在の二日目のことです。ホストの人たちが、あるいかにも日本的なレストランでランチに招待してくれたのです。そこで [皆さん方と一緒に] 席に着いたとき、訝しく思ったものです。椅子は、私が [ドイツの] 自宅に持っているのと同じ、マリオ・ベリーニ (Mario Bellini, 1935-) によってデザインされ、ミラノのカッシーナ (Cassina) で生産された「キャブ (Cab)」のモデルでした。いささか当惑しながら「この

ものは本当にみんな優れて日本的なのか」と聞くと、彼らは驚き、ほとんど気分を害したかのようにでした。そして、性急に念を押して曰く、このものは、椅子も含めて全て全く日本的だ、というのです。それならば、食器類も全く日本的なものなのか、という二つ目の質問をする気にはもはやなれませんでした。というのも、私たちが使ったお皿は、同様に私が自宅に使っているのと同じ、フィンランドのデザイナーによってデザインされ、ドイツのローゼンタール (Rosenthal) で生産されている「スオミ (Suomi)」シリーズのものだったからなのです⁶⁰。このやり取りを理解するのに、数年を要しました。日本人にとっては、何かあるものがどこから来ているのかということよりも、それが自分たちの趣味に合うかどうか、が問題であるようにみえます⁶¹。そうであれば、それは日本的なものなのです。たとえそれが北極から来ようと、月から来ようと、です。

K: しかしながら、このナショナルな自己理解は、時折、ある特定の政治的な潮流の中で硬直したりするので、多少心配しているわけです。

W: かつて一度三越のお店について書いたことがあります。ご存知ですか。

K: もちろんですとも⁶²。

W: かつては、ベルリンのクーアフルステンダム通り (Kurfürstendamm) にそのお店がありました。今では、ミラノやパリなどにもあります。このお店では、どれひとつとして日本製の製品は見当たらず、日本人の趣味に合わせてセレクトされたヨーロッパの商品ばかりです。たとえば、各種のナイフです。そして、日本の観光客たちは三越に行くわけですね。というのも、三越は彼らの気にいるようなものをあらかじめ探してくれているからです。わざわざ苦労していろんなヨーロッパのお店で探さなくてよいのです。全て三越によって前もって選りすぐられている。[そんなわけで] 彼らはナショナルな繭 (Kokon) の中に止まっていられるわけですね。

K: いずれにしても、先に述べていただいたような意味で、教授が2019年に「トランスカルチュラル・アイデンティティ (Transkulturelle

Identitäten)⁶³」の表題のもとに繰り返し講演をされているのは、大変重要だと思います。そこでは、教授の「トランスカルチュラルリティ」の理論が現在の社会的・政治的出来事を背景に今一度アップデートされているように思えるからです。その中では、「AfD」の党綱領⁶⁴とさえ取り組まれています。この講演は、現代社会に対する教授の警告の言葉として理解されるものですね。

W：そうです。

K：しかしながら、状況は極めて緊迫しています。教授自身、その中で、今や人々は「岐路」に立たされているのだと書かれていますね。そして、今まで以上に積極的な行動、より積極的な社会参加を呼びかける一方、まさに社会と生活における「内なるトランスカルチュラルリティ」の自覚化（das Sich-Bewusstwerden）を「教育の課題」として掲げられています。具体的に教育に何を要求されているのでしょうか。この点に関して、教育にはなお何が可能なのでしょうか。

W：教育は、何よりもまず自らのトランスカルチュラルリティについて啓蒙し、その混濁的な性質（Mischcharakter）について示し、それを意識させなければなりません。そうすれば、他の文化的なミクスチャーをより容易に認めることができ、すぐに拒否することはなくなるでしょう。ここに私は、現代における教育学の重要な課題を見ているわけです。そして、確かに私は「岐路」と書きましたが、[今こうして]指摘されてみると [改めて] 自分がオプティミストであることが分かりました。

K：どんな意味で、でしょうか。「岐路」というのは、自分が最終的にどちらに到達することになるか、なお分からないようなある地点に立っているという意味ですね。

W：そうです。「岐路」と書いたのは、警告としてです。しかしながら、私は本来確信を持っ

ているのです。それでも書くとなると、やはり様々な危険を指摘する必要がある。いずれにしても成し遂げることができると言うのであれば、全てが無駄になるでしょう。そのことがうまくいくためには努力が必要になります。だから、他の人たちを揺すり起さなければならないのです。

K：この文脈で、美的・感性的陶冶ないし芸術教育学の果たすべき役割があるとすれば、それは何でしょうか。

W：私の見るところ、全く一般的には、多様な個々の事例をもとにトランスカルチュラルリティを示すことです。たとえば、私がギリシア彫刻やデューラーに関して示したように、芸術教育学は、それを芸術を例にとり行うことができるでしょう。あるいは、バウハウスの建築を分析しながら、日本からの影響を示すこともできるかもしれません。バウハウスは、決して単にヨーロッパ的なものではないわけですから。ブルーノ・タウト（Bruno Taut, 1880-1938）を通じて極めて多くの日本的なものが流れ込んでいます。タウトが研究した、京都の郊外にある素晴らしい別荘は何と言いましたでしょうか。

K：桂離宮⁶⁵のことがおっしゃりたいのですか。

W：その通り。そこで過ごした時間は、私にとって深く持続的な体験でした。

K：ヴェルシュ教授、長時間にわたりインタビューにお付き合いいただき、ありがとうございました。

上記のインタビューは、平成30年度科学研究助成事業による個人研究「イメージ・コンピテンシーと現代ドイツ芸術教育論の新潮流」（研究代表者 清永修全）の一環として2020年3月に行われた海外調査の成果の一部である。

(注)

1 Wolfgang Welsch: *Ästhetische Erfahrung. Zeitgenössische Kunst*

zwischen Natur und Kultur, Paderborn 2016.

- 2 本シンポジウムについては、残念ながらお確認が取れていない。
- 3 ロビン・ティチアーティは、イタリアにルーツを持つイギリス人指揮者である。1983年ロンドンに生まれたティチアーティは、当初バイオリンやピアノを学んでいたが、やがて指揮者への道を目指すことになる。コリン・デイヴィス (Sir Colin Rex Davis, 1927-2013) やサイモン・ラトル (Sir Simon Rattle, 1955-) に師事。ロンドンやミュンヘン、ブタペスト、ウィーンなどヨーロッパ各地のオーケストラで招待指揮者として演奏活動をし、2017年にベルリン・ドイツ交響楽団の首席指揮者兼芸術監督に就任している。2009年から2018年までスコットランド室内管弦楽団 (The Scottish Chamber Orchestra) の首席指揮者のポストにもあった。また、2010年から2013年にかけてバンベルク交響楽団 (Die Bamberger Symphoniker - Bayerische Staatsphilharmonie) の第一招待指揮者も務めている。ティチアーティの経歴については、以下のベルリン・ドイツ交響楽団のホームページを参照。Robin Ticciati. Chefdirigent und Künstlerischer Leiter, URL: <https://www.dso-berlin.de/de/orchester/personen/chefdirigent/> [閲覧: 2022年9月2日]
- 4 ベルンハルト・ミネッティは、北ドイツの街キール出身の俳優である。1905年に当地に生まれ、1923年ミュンヘンで演劇学を学び、1925年から1927年にかけてベルリンの国立演劇学校 (Staatliche Schauspiel-schule) で俳優としての養成を受ける。その後、出身地であるキールはもとより、ハンブルクやダルムシュタット、エッセン、ケルン、ヴッパタール、ハノーファー、フランクフルト、デュッセルドルフなど各地の劇場で活躍。1979年から1993年にかけて当時西ベルリンにあったベルリン芸術アカデミー (Akademie der Künste) のメンバーでもあった。統一後も1998年まで会員であり続けた。ミネッティの経歴について
- は、ベルリン芸術アカデミーのデジタル・アーカイブを参照。Bernhard-Minetti-Archiv, URL: <https://archiv.adk.de/bigobjekt/5580> [閲覧: 2022年9月2日]
- 5 エーディット・クレヴァーは、ヴッパタール出身のドイツの女優である。ミュンヘンのオットー・ファルケンベルク・シューレ (Otto-Falckenberg-Schule) で俳優としての養成を受ける。その後の女優としてのキャリアに関しては、とりわけ1971年から1984年にかけてベルリンのシャウビューネ (Die Berliner Schaubühne) での活躍がよく知られている。なお、エーディット・クレヴァーの経歴については、以下のインタビューを参照した。Im Gespräch: Edith Clever Warum ist uns Kleist so nahe? vom 27.07.2011, URL: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buehne-und-konzert/im-gespraech-edith-clever-warum-ist-uns-kleist-so-nahe-1621057.html?printPagedArticle=true&service=printPreview> [閲覧: 2022年9月2日]
- 6 コリンナ・キルヒホフは、ドイツの女優で、1958年、西部ドイツに位置するノルトライン＝ヴェストファーレン州の州都デュッセルドルフに生まれている。ベルリンのマックス・ラインハルト・シューレ (Max-Reinhardt-Schule) で俳優としての養成を受け、1983年以来、ベルリンはもとより、ウィーンやフランクフルト、チューリッヒなど各地の劇場で活動を続ける。1996年には専門誌『今日の劇場 (Theater heute)』からアクトレス・オブ・ザ・イヤーに選ばれている。また、映画やテレビドラマにも数多く出演しており、「110番 (Polizeiruf 110)」や「犯行現場 (Tatort)」などへの出演でも知られている。なお、コリンナ・キルヒホフの経歴については、以下のポータルサイトを参照。URL: <https://www.filmportal.de/print/215999> [閲覧: 2022年9月2日]
- 7 小田部胤久『西洋美学史』東京大学出版会 (2009)「はじめに」pp. i-ii ならびに「あと

がき」 pp. 245-246.

- 8 「芸術の科学 (Wissenschaft der Kunst)」という概念は、経験諸科学の発達と並行して19世紀後半に登場するものだが、その流れで出てくる「芸術学」という名称は、長らく様々な芸術諸学を総括するものとして機能していた。それを冠する最初の会議の開催は1873年に遡る。こうした中で、やがて従来の美学から独立した領域としての芸術学の確立を模索する動向が生じてくる。後の「一般芸術学」である。フィードラー自身は「芸術学」という言葉は使っていないものの、今日「芸術学の祖」、一般芸術学の創設者の一人としてみなされている。実際、1913年と1914年に出版された遺稿集の中に収められた「箴言 (Aphorismen)」の中でも、フィードラーは、再三にわたって「芸術」の問題を「美」の問題から峻別して捉えることを唱えている (たとえば第15節)。フィードラーによれば「芸術作品は美学の根本原理に従って評価されることはできない」(第9節)。「美的効果」は、芸術にとって単に付随的な次元の問題に過ぎず、芸術本来の課題は何より「認識を促進すること」にあるというのである (第18節・第19節)。それは「認識に仕える一種の「言語」」である (第35節)。芸術的な認識は、学問による理論的な認識と並んで存在する独自の認識のあり方(「直覚的認識」)なのである。こうして、芸術作品の本来的な内容を「形式」においてみようとす (第26節)。このような意味での芸術学を確立しようという動向は、やがてマックス・デッソー (Max Dessior, 1867-1947) とエミール・ウーティッツ (Emil Utitz, 1883-1956) によって頂点を迎えることになる。ところで、こうした動向が生じてくる背景としては、19世紀後半になってリアリズムや自然主義の潮流が台頭してきたことによって「芸術即美」とするような古典主義的な芸術観がもはや堅持し得なくなってきたことに加え、もっぱら美の実現こそを芸術の課題と考え、両者を同一視するドイ

ツ観念論的な美学に対する異議が立ち上がってきたことが指摘されている。フィードラー「芸術論断章」『芸術論 芸術論断章 現実と芸術』(清水清訳) 玉川大学出版部 (1969) pp. 13-114, 利光功「芸術学」『美学事典 増補版』(第16版) (竹内敏雄編) 弘文堂 (1995) pp. 77-83 ならびに G. Scholtz: Artikel „Kunstphilosophie, Kunstgeschichte, Kunstwissenschaft“, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 4, hrsg. v. Joachim Ritter und Karlfried Gründer, Basel 1976, S. 1449-1458.

- 9 「レディメイド」の概念については、マルセル・デュシャン「「レディメイド」について」『マルセル・デュシャン全著作』(ミシェル・サヌイエ編, 北山研二訳) 未知谷 (2013) pp. 287-289 を参照。また、作品「泉」に端を発する「リチャード・マッソ事件」に始まるデュシャンの「レディメイド」が投げかけた問題を分析したものとして以下の文献が大変参考になった。西村清和「第3章 なにが『アート』か?」『現代アートの哲学』産業図書株式会社 (1995) pp. 33-51 ならびに、佐々木健一「現代藝術と作品の危機」『作品の哲学』東京大学出版会 (1985) pp. 36-78, 特に pp. 65-68. 西村は、ルネサンスを経て18世紀半ばになってようやく確立をみる「美しい美術 (fine arts, beaux arts)」という観念と、そのもとに築きあげられることになる芸術の制度の歴史性を踏まえつつ、いかにデュシャンがそれらをアイロニカルな仕方で際立たせることになったかを論じ、その歴史的な意義とデュシャンの問いのアクチュアリティを説く一方で、デュシャンを「美的モダンとポストモダンの分水嶺」(p. 31) として位置付ける。他方、佐々木は、近世に成立をみる近代的な意味での「作品」概念を揺さぶることになる現在の展開として「パフォーマンス」「テキスト理論」「オブジェ」の登場という3つの契機を挙げるが、最後のものに関して、デュシャンの活動を取り上げて

いる。本来、作品の本質をなすはずの「自己へ還帰する目的の指向性」が明らかにないにも関わらず、デュシャンの「泉」がなお「作品」とみなされる理由の一端を、佐々木は、このオブジェを展覧会に出品するという「行為」自体に見て取る。先の「自己還帰の運動」が成り立つためには、まずもって文化によって支えられた「作品」という観念に対する社会的な了解が不可欠であり、展覧会や美術館といった文化制度がそれを保証することになる。しかし、一度それが実体化されてしまうと、今度はその制度自体が自律的に規制力を持つことになる。逆説的なことに、デュシャンの「泉」はそれが文化的な了解事項としての「作品」でないがゆえに、一層あからさまな仕方でのこの制度の「からくり」を暴き立てることになる。「作品ではなく、「内」を、見るべきものを持たないからこそ、見つめるという行為の由来をたずねさせる」(p. 66)というわけである。その意味で、オブジェは「美的ではなく美学的」な存在であり、「行為の媒体」として見るべきだと説く。実際、最初の「泉」の展示から半世紀近く経った1961年に発表された上記のテキストの中でデュシャン自身次のように書いている。「私がどうしてもはっきりさせておきたい点があるが、それはこれら〈レディ・メイド〉の選択が何かしらの美的楽しみには決して左右されなかったということだ。この選択は、視覚的無関心という反応に、それと同時に良い趣味にせよ悪い趣味にせよ趣味の完全な欠如……実際は完璧な無感覚状態での反応に基づいていた。」(pp. 287-288)

- 10 この名称は、1966年9月にヴォルフガング・イザー (Wolfgang Iser, 1926-2007) やマックス・イムダール (Max Imdahl, 1925-1988), ハンス・ブルーメンベルク (Hans Blumenberg, 1920-1996), オード・マークバート (Odo Marquard, 1928-2015), ハンス・ロベルト・ヤウス (Hans Robert Jauss, 1921-1997) といった錚々たる参加者を募ってリンダウで開催されたシンポジ

ウムに基づき、1968年、ヤウスの編集のもと「詩作と解釈」のシリーズの第3巻として出版された論集『もはや美しくない諸芸術—美的なものの境界現象』に由来する。ここでは、先の「美的なものの境界現象」が中核的な問いとして立てられ、同時代の芸術現象との取り組みの中で不可避免的に関わらざるを得ない「非美学的な美学 (Ästhetik des Unästhetischen)」というジレンマの問題などを拠り所に「美的なもの」という伝統的な概念の持つ「規範的な自明性」が組上に載せられることになる。近代とともに登場してくる「もはや美しくない諸芸術」(本書の後半ではポップアートやオップアートが議論の対象として取り上げられている)が「美的なもの」自体を否応なく「境界現象」にしてしまう中で、「これらの作品の現象や意図、受容を説明するにあたって、美学の中に内在化された様々なカテゴリー—それ自体でなお事足りるのかどうか」が議論されることになる。Vorwort, in: *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen*, hrsg. v. Hans Robert Jauss, München 1968.

- 11 ダントーは、何が芸術作品であるかを、知覚のレヴェルで、すなわち、その感性的な属性から判断することは今日ではもはや不可能になったと考え、「そうでなければたんなるものにすぎない作品に芸術の地位を与えるもの」は「理由づけの言説」であると洞察するに至る。そして、それをヴィトゲンシュタインの議論になぞらえて「遊戯のルールによって管理されている言語ゲームの一種」であるとし、この制度化された言説の世界を「アートワールド」と名付けた。ダントーの当該概念については以下の文献を参照のこと。アーサー・ダントー「アートワールド (1964)」(西村清和訳)『分析91 美学基本論文集』(西村清和編・監訳) 勁草書房 (2015) pp. 9-35 およびアーサー・ダントー『『芸術界』ふたたび (1992)』(高階絵里加訳)『すばる』16 (12) 集英社 (1994) pp. 296-316, アーサー・ダントー

「芸術の終焉の後の芸術」(高階秀爾訳)『中央公論』110(6)(1995) pp. 224-237. また、その要諦の把握にあたっては、以下の文献が参考になった。西村清和「第3章 なにが『アート』か?」『現代アートの哲学』産業図書株式会社(1995) pp. 33-51 および佐々木健一『美学への招待』中央公論新社(2006), 特に pp. 170-176. 佐々木は、この「アートワールド」を「藝術家, 評論家, 学者, ジャーナリスト, 美術館の学藝員たち」のような「芸術に携わる専門家たちの集合体」として、「一般社会から独立して独自の支配権を認められているミクロな社会」としての「ギルド・モデル」をもとに理解することを提唱している。同書 pp. 173-174 参照。ちなみに、ヴェルシュ氏自身ダントーについては並々ならぬ関心を向けており、2021年に一般向けの啓蒙書として執筆した『哲学が輝く瞬間 (Glanzmomente der Philosophie)』でも最後の一章を捧げているほどである。そこでは、特に1981年の書『*The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art* (ドイツ語訳: *Die Verklärung des Gewöhnlichen*, Frankfurt am Main 1984, 邦訳: ありふれたものの変容 芸術の哲学, 松尾大訳, 慶応大学出版会, 2017年)』を中心に持ち上げ、そのポジションを批判的に俎上に載せている。ありふれたモノが芸術作品に変容することを可能にしているのは何か、その原理を理論的に考察する中で、通説に反して、美的・感性的な特徴や特性が芸術作品を成り立たせているわけではないことを明らかにするダントーは、作品としての同一化と解釈行為にその糸口を見出そうとする。その上で、さらにアーティストたちが活動するコンテキストや文化、とりわけ芸術文化、ついで美術理論や美術史の体系などからなる複合的な世界としての「アートワールド」の存在と役割・機能を指摘し、それらと解釈行為とが先の変容を可能としていることを明らかにしようとする。しかし、ヴェルシュ氏は、これだとどんな恣意

的なものも条件次第ではアートになりうるという帰結を最終的に避けることができなくなる、とみる。さらに(ここでの議論の正確な反論にはなっていないものの)ダントーの議論が芸術と非芸術との明確な峻別の上に成り立っていることに着目し、そこに疑問を差し挟むことで、議論の枠組み自体を問いに伏そうとする。モノの世界と芸術の世界の対立関係という話は本当なのか。ここで(前編でも取り上げられている)2016年の論考「芸術と現実: 対峙か、それとも混同か (Kunst und Wirklichkeit: Opposition oder Konfusion?)」(前編註21を参照のこと)に依拠しつつ、現代芸術の流れがこの境界を消し去る方向に動いていることを示唆する。そして、むしろ芸術自身が「変容の要素」そのものになろうとしていることに注意を喚起するのである。その一方で、「アートワールド」を自己刷新のためにあらゆるものを見境なく飲み込む横奪者 (Usurpator) に見立て、かつてニューヨークのアートシーンのスター的存在だったダントーの議論は、とどのつまりこの「アートワールド」による横奪の正統化に奉仕することに終始しているだけなのではないかと酷評するに至る。ここに及んで、ダントーを最後に取り上げたことがアイロニカルな意味を含んだものであることが明らかになる。曰く「哲学が輝く瞬間」は、時として「見掛け倒し (gleisnerisch)」に終わることもありうる。Wolfgang Welsch: Danto. Völlig anders-und doch ununterscheidbar, in: ders.: *Glanzmomente der Philosophie. Von Heraklit bis Julia Kristeva*, München 2021, S. 187-195.

12 ゲオルグ・ペーツ (Georg Peez, 1960- : フランクフルト大学) は、現代ドイツの芸術教育学に3つの主要な潮流を見てとる。その際、ペーツが、イメージ指向 (Bild-Orientierung: Visuelle Kompetenz) の芸術教育学、主体指向 (Subjekt-Orientierung: Ästhetische Forschung) の芸術教育学と並んであげているのが、芸術指向の芸術教

授学としての「芸術的陶冶」である。Georg Peez: *Kunstpädagogik*, in: *Handbuch Kulturelle Bildung*, hrsg. v. Hildegard Bockhorst, Venessa-Isabelle Reinwand, Wolfgang Zacharias, München 2012, S. 437-442, 特に S. 440-441 ならびに Georg Peez: *Kunstpädagogik jetzt*, in: URL: <http://www.georgpeez.de/texte/jetzt.htm> [閲覧: 2019年7月2日] なお, 本ポジションに対する包括的な分析については以下の文献を参照されたい。Annette Franke: *Aktuelle Konzeptionen der Ästhetischen Erziehung*, München 2007, S. 310-363. コンパクトな総括としては, Georg Peez: *Einführung in die Kunstpädagogik*, Stuttgart 2018 (5. aktualisierte Auflage), S. 77-79 がある。また, 日本語で書かれたものとしては, 以下の拙稿を参照のこと。清永修全「多元文化社会における芸術教育の可能性とその視座—近年のドイツにおけるいくつかの理論的展開について—」『東亜大学紀要 第25号』(2017) pp. 11-29, 特に pp. 12-15.

- 13 ライプツヒ芸術教育学研究所 (Leipziger Institut für Kunstpädagogik) 教授。
- 14 カールスルーエ教育大学 (Pädagogische Hochschule Karlsruhe) 教授。
- 15 ユストゥス・リービヒ大学ギーゼン (Justus-Liebig-Universität Gießen) 教授。
- 16 本ポジションについては, それこそ夥しい文献があるが, ここでは, それらの中でもそのアウトラインを明快に伝えるブッシュキューレの以下のテキストを挙げておきたい。Carl-Peter Buschkühle: *Konturen künstlerischer Bildung*, in: *Perspektiven künstlerischer Bildung. Texte zum Symposium Künstlerische Bildung und die Schule der Zukunft*, hrsg. v. Carl-Peter Buschkühle, Köln 2003, S. 19-44. なお, 引用は S. 19 からのものである。そのほかの重要な文献については, 上記の拙稿 (2017) を参照のこと。
- 17 「拡大された芸術概念」とは, 「社会彫刻

(Soziale Plastik)」や「全ての人間は芸術家である (Jeder Mensch ist ein Künstler)」という標語とも密接に結びつきつつボイスの芸術観の中核をなす極めてユートピア的な性格の強い概念である。初出は, 1973年のこととされている。ボイスは, ある社会に生きる個々の人間がそのうちに宿している潜在的な創造力と自発性を十全に発揮できるよう, 将来に向けて変革すべく目の前の現実の社会に働きかける普段の主体的な行為とそのプロセスを「社会彫刻」という概念で捉えているが, その実現のためにも, 狭義の芸術を前提とした伝統的な芸術概念を超克することの必要性を唱える。今や「伝統的な芸術家が行なっている芸術ではなくて, どんな人間も芸術家として活動する芸術」概念を考えなければならないというのである。それが「人間学的に」「拡大された芸術概念」である。したがって, ここで言う「芸術家」とは, 歴史に登場するような常人離れした天才的なアーティストのことをではなく, 職業の如何を問わず, そしてどんな些細なことであっても, 身の回りのことをはじめ社会の新しい秩序のためにアクティブかつ構築的に関われる人間全てを示している。それゆえ, 「どんな人間の労働も芸術」なのだと言われることになる。当然, 教育活動や政治活動はもとより, 自然保護活動も含めて, 優れて芸術的な活動だということになる。その意味で, ボイスが街路でゴミ回収に従事する人たちにさえ「芸術家」の姿を見たというエピソードは, ボイスの真意を理解するにあたって示唆に富む。なお, 本概念の理解にあたっては, ボイスの以下のテキストが分かりやすく参考になる。ここでの引用は全て本テキストによっている。ヨーゼフ・ボイス「共同記者会見 (1984年5月29日赤坂プリンスホテル)」『ドキュメント ヨーゼフ・ボイス』西武美術館 (1984) pp. 16-32. 同様に同書所収のボイスによるレクチャー「芸術と社会」(pp. 33-50) も参照のこと。また, 概念整理としては, 水戸芸術館現代美術セン

- ター編『Beuys in Japan : ヨーゼフ・ボイス よみがえる革命』フィルムアート社 (2010) に所収の「ボイスの表現を読み解く重要概念」における松山聖央による「拡大された芸術概念」(pp. 179-180)「社会彫刻」(pp. 181-182)「全ての人間は芸術家である」(pp. 183-184) の項目も大いに参考にさせていただいた。
- 18 Buschkühle: Konturen künstlerischer Bildung, S. 34-35.
- 19 オットーについては、『東亜大学紀要』(第34号)掲載の本インタビューの前編, 註22と24を参照のこと。
- 20 Buschkühle: Konturen künstlerischer Bildung, S. 32-35.
- 21 Ibid., S. 35.
- 22 Ibid.
- 23 Ibid., S. 36.
- 24 ゼールについては、『東亜大学紀要』(第34号)掲載の本インタビューの前編, 註25を参照のこと。ゼールに対するヴェルシュ氏の仮借ない批判については, 同編 p. 25 をご覧いただきたい。
- 25 本潮流についても的を得たコンパクトな要約としては上記のペーツの2本論考と入門書を参照のこと。Peez: Kunstpädagogik, 特に S. 440-441 ならびに Peez: Kunstpädagogik jetzt, そして Peez: *Einführung in die Kunstpädagogik*, S. 74-77. 日本語で書かれたものとしては, とりわけ以下の拙稿を参照のこと。清永修全「イメージ・コンピテンシーとその射程 —現代ドイツにおける芸術教育学の潮流—」『東亜大学紀要 第29号』(2019) pp. 23-55. 本潮流についての詳細な参考文献についてもこちらを参照されたい。
- 26 Peez: *Einführung in die Kunstpädagogik*, S. 29.
- 27 ニーホフとベーリングの夥しい著作の中から, ここではその集大成とも言える以下の書から挙げておきたい。Kunibert Bering/Rolf Niehoff: *Bildkompetenz – Eine kunstdidaktische Perspektive*, Oberhausen 2013, S. 9-60. 彼らの論点の日本語による要約・解説としては, 拙稿「イメージ・コンピテンシーとその射程 —現代ドイツにおける芸術教育学の潮流—」を参照のこと。
- 28 これがオストのどの論考を指しているのか, 残念ながら確認は取れていない。
- 29 現在の芸術教育は, 実質的にはすでにイメージ教育ないしメディア教育に成り代わっているものであり, 「芸術」へのこだわりこそがかえって本来あるべき教科の発展を阻害している, と批判する最も急進的なスタンスとして, ここではザルツブルク・モーツァルテウム大学のフランツ・ビルマイヤー (Franz Billmayer, 1954-) を挙げておきたい。Franz Billmayer: *Paradigmenwechsel übersehen. Eine Polemik gegen die Kunstorientierung der Kunstpädagogik*, Hamburg 2008 ならびに Franz Billmayer: *Kunst gefährdet die Kunstpädagogik* (2008), in: *Konzeptionen der Kunstdidaktik. Dokumente eines komplexen Gefüges*, hrsg. v. Cornelia und Kunibert Bering, Oberhausen 2011, S. 228-233. なお, 同氏のポジションについては, 以下の拙稿を参照のこと。清永修全「岐路に立つ芸術教育 —現代ドイツにおける芸術教授学と芸術の関係をめぐる論争について—」『東亜大学紀要 第26号』(2018), pp. 75-94, 特に pp. 81-84.
- 30 これについては, 以下の拙稿参照のこと。清永修全「『ドクメンタ14』をめぐって」『東亜大学紀要 第26号』(2018) 註11.
- 31 1992年に発表された「トランスカルチュラルリティー—諸文化の解体後の生活形式 (Transkulturalität–Lebensformen nach der Auflösung der Kulturen)」を皮切りに, 今日までに実に50本近い本テーマに関する論考を世に問うているという。Wolfgang Welsch: *Transkulturalität. Realität–Geschichte–Aufgabe*, Wien 2017, S. 7 および S. 9 の脚注に挙げられた主要論考を参照のこと。
- 32 Wolfgang Welsch: *Transkulturalität –*

- die veränderte Verfassung heutiger Kulturen, in: *Sichtweisen. »Die Vielheit in der Einheit«*, Frankfurt am Main 1994, S. 90. ここでヴェルシュ教授が「公理 (Axiom)」という表現を用いているのは、あたかもそのことについて議論する際、証明する余地のない自明の理であるかのようにまかり通っていることを揶揄してのことである。
- 33 このヘルダー流の文化概念の特徴について、ヴェルシュ教授は、2001年9月3日から4日にかけて立命館大学で開催されたシンポジウム「芸術のアジア—外からのまなざしと内からの応答」における発表をもとに書かれた論考の中で、極めて明快に次の3つのポイントから整理・要約して説明している。まず、この立場にとって(1)「文化とは基本的に民族文化のこと」を示す。そして、その(2)「民族文化は同質である」と見なされる。つまり「同一文化内での実践や行動や思考のすべては、同種のものであると想定されている。民族を構成する個人によってわずかに変化するところはあっても、真に多様である可能性は民族内では生じてこない」というわけである。さらに(3)「外から眺めれば、それぞれの文化は極めて異なっており、たがいに対立しあっている」と見なされる。しかし、この「ナショナリズムに基づく文化概念」「文化のナショナリズム的概念」は、「事実関係からして誤り」であるばかりでなく、「伝統的な文化がじつは混淆した文化であるという事実を忘れている」という意味で「すでに過去に照らして誤り」であり、それゆえ「ひとを誤りにみちびく悪しき概念」である。総じてそれは、「諸文化の現在の構造を理解させてくれるわけでもなければ、将来に向けての有望な視点を展開してくれるわけでもない」とする。ヴォルフガング・ヴェルシュ「グローバル化時代のアイデンティティ再考—トランスカルチャーの視点から」(小林信之訳)『美と芸術のシュンポシオン 神林恒道教授退官記念論集』(大阪大
- 学美学研究会編)(2002) pp. 333-344, ここでは特に pp. 333-336.
- 34 Terry Eagleton: *Was ist Kultur? Eine Einführung*, übersetzt von Holger Fliessbach, München 2001, S. 135.
- 35 Welsch: *Transkulturalität. Realität—Geschichte—Aufgabe*, S. 22.
- 36 本コンセプトについて詳しくは、『東亜大学紀要』(第34号)掲載の本インタビューの前編, 29頁以降を参照のこと。
- 37 ヴェルシュ教授の唱える「盲点の文化」とは、もっぱら視覚性や明証性, エビデンスばかりに捉われ, 追い求めるのではなく, むしろ「抑圧されたものや空白のゾーン, 様々な間隙, 他者性 (Alterität)」に配慮する「排除や様々な拒否, 異なりにセンシブル」な文化のことをいう。そして, それは「何かを視ることが絶えず他の何かを見過ごすことを意味するのだということ。死角無くして視る行為は成り立たない」という人間の知覚の原理的なあり方に自覚的であるような文化でもある。Wolfgang Welsch: *Ethische Implikationen der Ästhetik. Ein Plädoyer für ästhetische Bildung*, in: *Denken und Lernen mit Bildern. Interdisziplinäre Zugänge zur Ästhetischen Bildung*, hrsg. v. Rolf Niehoff und Rainer Wenrich, München 2007, S. 267-269. このコンセプトは, 早くは1990年の著書『感性の思考』にも登場する。ヴォルフガング・ヴェルシュ「感性と無感性」『感性の思考 美的リアリティの変容』(小林信之訳) 勁草書房(1998) p. 36ff. 本概念の理解にあたっては, 岡林の以下の言及が参考になった。岡林洋「文化主義の美学—ヴェルシュ「AETHET/HICS」を手がかりに—」『美学芸術学』第16号(2001) p. 10. なお, 本論考は以下の論集にも再録されている。岡林洋「文化主義の美学—ヴェルシュ「AETHET/HICS」を手がかりに—」『美と芸術のシュンポシオン 神林恒道教授退官記念論集』(大阪大学美学研究会編)(2002) pp. 151-159.

- 38 Georg Bollenbeck: *Tradition, Avantgarde, Reaktion. Deutsche Kontroversen um die kulturelle Moderne 1880-1945*, Frankfurt am Main 1999, S. 53-62.
- 39 たとえば、今からみれば一つ前のものとなるが、『中学校学習指導要領解説 美術編（平成20年7月）』の「第2学年及び第3学年の目標と内容」の「鑑賞」の項目では、「美術を通じた国際理解」という表題のもと、以下のように書かれている。「これからの国際社会においては、様々な文化をもつ諸外国や民族との交流がこれまで以上に頻繁になり、自国の文化のよさを外に向かって発信する機会が多くなると考えられる。自国の文化を十分に理解しないで他国の文化を理解することは一面的であり、自国の文化に愛情や誇りを感じることなくしては他国の文化を尊重する心も芽生えにくい。」(pp. 85-86.)
- 40 Wolfgang Welsch: *Transkulturalität. Realität-Geschichte-Aufgabe*, Wien 2017.
- 41 Ibid., S. 31-36.
- 42 Ibid., S. 31-39.
- 43 この話題について詳しくは、『東亜大学紀要』（第34号）掲載の本インタビューの前編、22頁から23頁を参照のこと。
- 44 個人の複合性を念頭においたこの辺りの口吻は、前出の書『哲学が輝く瞬間』の序文でも引用されているヴェルシュ氏お気に入りのゲーテの次の一節を彷彿とさせる。それは、ゲーテが1832年2月17日、その死の1ヶ月ほど前にスイスの友人で貨幣学者のフレデリック・ソレー（Frédéric Soret, 1795-1865）との対話の中で語ったとされる話である。「私自身、一体何なのだろうか。何をしたいのだろうか。私は、見聞きし、観察した全てのものを集め、使い尽くした。私の作品は数えきれないほどの様々な個人によって養われている。無知な人間や賢い人間、聡明な人々や愚か者。幼年期、壮年期、高年期。彼らみんながその考えや技能、希望や人生観をもたらしてくれたのだ。こうして私は、しばしば他の人たちが種を蒔いたものを収穫した。私の作品は、集合的な存在（Kollektivwesen）によるものなのだ。そして、この作品にゲーテという名前が付けられている。」Johann Wolfgang von Goethe/Frédéric Jacob Soret: *Goethes Unterhaltungen mit Friedrich Soret*, hrsg. v. Karl August Hugo Burkhardt, Weimar 1905, S. 146. ヴェルシュ教授によるやや要約的な引用は、以下の通り。Wolfgang Welsch: Vorwort, in: ders.: *Glanzmomente der Philosophie. Von Heraklit bis Julia Kristeva*, München 2021, S. 10. また、以下註63で挙げられているヴェルシュ教授の講演でも引用・言及がなされている。Wolfgang Welsch: *Transkulturelle Identitäten. Monaden oder Nomaden? Vortrag vom 08. Februar 2019 in Nürnberg.* (Text: anfertigt 09.10.2019)
- 45 オリジナルはフランス語で、1988年に出版されている。ドイツ語訳の初版は以下の通り。Julia Kristeva: *Fremde sind wir uns selbst*, übersetzt von Xenia Rajewski, Frankfurt am Main 1990. 日本語訳には、以下のものがある。『外国人—我々の内なるもの』（池田和子訳）法政大学出版社（2014）こちらと同じく1990年に出されている。本書は、西洋社会を中心に「外国人」であることの位置付けや処遇について、言説的・制度論的にその歴史を辿る系譜学的記述が中心になっている。その上で、クライマックスのところで、1919年のフロイトの論考「不気味なもの（Das Unheimliche）」を引き合いに出し、そこでの議論（本来慣れ親しんできているものが抑圧され、その後、何かの弾みでそれが回帰してきたとき、不気味なものとして感じられることになる）を援用しつつ論を展開し、「外人は我々自身の中にある」（邦訳 p. 232）という本書のテーゼを導き出す。そして、「外国人」との対処や関わり方においては、むしろ我々の我々自身との対処や関わり方、自己関係が基盤となっていることを明らかにする。そ

- ここに至る過程で、クリステヴァは、「自己」をモナド的な統一体として考える近代の慣習を問に付し、むしろ精神分析的な観点から「自己」を分裂した多層的な存在として捉え直し、「自-他」の二元論を克服することを提案するが、このことへの理解に立った上記の認識こそを「外国人」との真の共生への道、その前提として示すのである(邦訳 p. 3, 5, 208)。ここには、ヴェルシュ氏の「トランスカルチュラリティ」の理論とアプローチとして幾分通底するものがあるように思われる。ちなみに、ヴェルシュ氏は、前出の近著『哲学が輝く瞬間』でもこのクリステヴァを取り上げ、一章を割いて解説しており、その思い入れのほどが見て取れる。Wolfgang Welsch: *Kristeva. «Fremd sind wir uns selbst»*, in: ders.: *Glanzmomente der Philosophie. Von Heraklit bis Julia Kristeva*, München 2021, S. 175-180.
- 46 ただし、この件は、クリステヴァのテキストの中に直接このままのかたちで出てくるわけではない。おそらく「我々が外人を避け、外人と戦う時、我々が相手にしているのは我々の無意識—我々の不可能な《個》という《個ならざるもの》にほかならない」(邦訳 p. 232) などをはじめ、本書の通奏底音となる要素をもとに咀嚼しながら導き出された結論かと思われる。実際、上述のヴェルシュ氏のクリステヴァ論では、この同じ「防衛メカニズム」についてのテーゼがローベルト・ムージル (Robert Musil, 1880-1942) の『特製の男』(1930年～1940年) を拠り所にして書かれている。Welsch: *Kristeva. «Fremd sind wir uns selbst»*, S. 177, 218.
- 47 ヴェルシュ教授は、トランスカルチュラリティを体現するものとして度々この「クラウド・ゲイト舞踊団」に言及している。たとえば、Welsch: *Transkulturalität. Realität-Geschichte-Aufgabe*, S. 50-51.
- 48 この点については、『東亜大学紀要』(第34号) 掲載の本インタビューの前編、28頁を参照のこと。
- 49 Welsch: *Transkulturalität. Realität-Geschichte-Aufgabe*, S. 20.
- 50 実際、ヴェルシュ氏は、このトランスカルチュラリティの視点をさらに煎じ詰めて「事実としての多元性と相互浸透に開かれた視点」と要約している。ヴェルシュ「グローバル化時代のアイデンティティ再考—トランスカルチャーの視点から」p. 341.
- 51 「ドイツのための選択肢 (AfD: Alternative für Deutschland)」(以下「AfD」) は、2010年に始まるヨーロッパの通貨危機に端を発する政治・経済状況の中で、2013年に結成された政党である。2014年の欧州議会選挙と旧東独地域の州議会選挙で成果をあげ、2017年の連邦議会選挙で初の連邦議会入りを果たしている。当初は、ユーロ関連の議論を中心に据えていたが、やがて右傾化を強めていく。極右政党の運動としては、戦後4つ目の波となるが、一部特定地域での政治的現象に終わることなく全ドイツ的な規模での成果をあげるようになったのは、この「AfD」の運動が初めてである。2015年7月の党大会では、当初のスポークスマンの一人で最も重要な存在であった国民経済学者でハンブルク大学教授のベアント・ルッケ (Bernd Lucke, 1962-) がフラウケ・ペトリ (Frauke Petry, 1975-) に敗れ、一時期党内分裂の危機に見舞われるが、同じ年の9月に本格化する「難民危機」を契機に、政府の移民政策などに対抗するキャンペーンを張り、むしろ波に乗ることになる。そして、2017年の連邦議会選挙では、第三党となるほどの勢いを見せる。この年の党大会では、今度は件のペトリが支持を失い、離党を余儀なくされる。代わってイェルク・モイテン (Jörg Meuthen, 1961-) とアレクサンダー・ガウラント (Alexander Gauland, 1941-) の二頭体制となる。当初より極右勢力の潜入と浸透が問題視されていたが、それが顕在化するにつれ、2020年3月にはいよいよ一部の党員が「連邦憲法擁護庁 (Bundesamt für Verfassungs-

schutz)」の監視下に置かれることになる。モイテンと党内極右勢力との権力闘争の挙句、2022年1年にはさらにそのモイテンが離党。現在は、アリス・ヴァイデル (Alice Weidel, 1979-) とティノ・クルパラ (Tino Chrupalla, 1975-) の二頭体制のもとにある。「AfD」は、支持者層にも特徴があり、旧東独地域での支持率は旧西ドイツ地域の二倍近くにもなる。さらに、同じ旧西ドイツ地域であっても、南部の方が北部のプロテスタント圏に比べ高い支持率になる。また、支持者の約三分の二が男性で、しかも中高年の男性が多いのも特徴である。職業上の偏りは見られないとされるが、社会的・経済的な敗者となる危機感を募らせた階層がその主たる担い手となっているとみられている。Frank Decker: Kurz und bündig: Die AfD, in: bpb (Bundeszentrale für politische Bildung) (Hrsg.). Dossier Parteien in Deutschland vom 26.10.2020, URL: <https://www.bpb.de/themen/parteien/parteien-in-deutschland/afd/211108/kurz-und-buendig-die-afd/> [閲覧: 2022年8月30日]

- 52 極右的な動機からなされた政治家の殺害としては、戦後最初のものとなる。それだけに衝撃は大きかった。リュプケは、2009年からその死まで当地の区長を勤めており、移民の支援や極右運動に対する断固としたスタンスにより広く知られた政治家であった。当日、自宅の前で至近距離から射殺されている。犯人の47歳の男性には、終身刑が言い渡されている。詳細については、以下の記事を参照のこと。Das Verfahren gegen den Lübcke-Attentäter. Urteil und Ungewissheit, URL: <https://www.spiegel.de/panorama/justiz/walter-luebcke-was-sie-zum-urteil-gegenstephan-ernst-und-markus-h-wissenmuessen-a-14b9ac6a-e391-43df-ba31-4533972a887e> [閲覧: 2022年6月22日]
- 53 ユダヤ教の最も重要な祝祭であるヨム・キプル (Jom Kippur) の日にシナゴークに

集まった同地のユダヤ教徒約50人の殺害を企てた極右テロである。27歳の犯人の男性は、手製の銃と爆薬をもってシナゴークを襲撃しようとするも、入り口の扉が頑丈だったために中に入ることができず、代わりに逃亡中に通りがかりの40歳の女性と、近所のドネル店内にいた20歳の男性を射殺し、さらに2名を負傷させている。可能な限り多くのユダヤ人を殺害することを目的とした犯行だったことが明らかになっており、危うく戦後最悪の反ユダヤ主義的テロとなるところであったという。ちなみに、このシナゴークからドネル店に向かう道沿いのアパートに筆者自身も2年間住んでいたことがあり、本ニュースを耳にしたときの戦慄が今も忘れられない。詳細は、以下の記事を参照のこと。Bundeszentrale für politische Bildung: Der Anschlag von Halle, URL: <https://www.bpb.de/kurzknapp/hintergrund-aktuell/316638/der-anschlag-von-halle/> [閲覧: 2022年6月22日]

- 54 人種主義的な動機に基づく極右テロである。犯人である43歳の男性は、同市内の複数の箇所でも女性6名と男性3名を射殺し、その後自宅で自らの母親を殺害し、自らも自殺している。すでに犯行以前からネット上で反ユダヤ主義的・反イスラム的なビデオやパンフレットを公開しており、殺害に当たっても人種的な観点から犠牲者を選んでいったことが明らかになっている。詳細は、以下の記事を参照のこと。Bundeszentrale für politische Bildung: Vor zwei Jahren: Anschlag in Hanau, URL: <https://www.bpb.de/kurz-knapp/hintergrund-aktuell/505333/vor-zwei-jahren-anschlag-in-hanau/> [閲覧: 2022年6月22日]
- 55 本テーマに関しては、たとえば、フクヤマの議論とその論点をより端的なかたちで浮き彫りにした以下のインタビューが参考になる。Francis Fukuyama: Stammesdenken zersetzt unsere demokratischen Gesellschaften, Sueddeutsche Zeitung

vom 17. März 2019, URL: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/francis-fukuyama-interview-identitaet-wuerde-1.4367755> [閲覧: 2022年6月22日] この中でフクヤマは、人権運動や女性解放運動に見られるように、現代の様々な政治運動の大きなテーマとなっている問題の一つが「尊厳 (Würde)」の承認をめぐる要求、「尊厳の追求 (Streben nach Würde)」であることを指摘する。ところで、政治的利害団体による対立が政治的妥協によって調停可能であるのに対し、尊厳の承認をめぐる葛藤の回避や調停は容易ではない。しかも、このことに起因する怒りは、根が深く、政治的にも大きな起爆力を持ちうる。左派がマイノリティーの権利を擁護するアイデンティティ・ポリティクス (Identitätspolitik) に自らの潜在的な可能性を見出したのはよいとしても、その際、彼らはそのことに血道をあげるあまり、政治的な公正さ (Gerechtigkeit) の問題をないがしろにした、とフクヤマは旧来の左派の政治戦略を批判する。その間、この同じロジックは、政治的右派やポピュリズムによっても常套手段として我有化され、やがてトランプの活動に典型的に現れているように、あるグループの尊厳の問題に他のグループの尊厳の問題を対立させる「不満の政治 (Politik des Ummuts)」として扇動されてしまう結果を導いたと言う。確かに、政治的多数の動員を試みるという意味でそれはなおも民主主義的な原理に則ってはいる。しかし、すでにリベラルな民主主義とは言えない。ここでフクヤマは、こうした現状の打開策として「国民国家 (Nation)」のコンセプト (決して一つのエスニック・グループに結びつけられなければならないわけではない) を今一度顧みることを提案する。現在までのところ、法治国家と民主主義の理念をこれ以上に高い次元で実践的に実現する可能性がない以上、国民国家の捉え直し、その存在意義を改めて自覚する以上の解決策はないと言うので

ある。

- 56 スウェーデン出身の環境運動家である。2018年8月、当時まだ15歳だったトゥーンベリは3週間後に迫った総選挙を前に、政治家たちが気候変動の問題を真剣に考慮するよう訴え、授業をボイコットし「気候のための学校ストライキ」と書かれたプラカードを手に、ストックホルムの議事堂の前で3週間に亘って抗議行動を行う。これにより次第に多くの賛同者を集めるようになり、やがてグローバルな環境保全運動となる「フライデー・フォー・フューチャー (Fridays for Future)」運動とも合流し、環境保全運動のシンボリックな存在となっていく人物である。彼女の存在は、それまですでに国際的に広がりつつあった運動に予想外の飛躍的な弾みをもたらすことになる。実際、社会学者トーマス・クリー (Thomas Klie, 1955-) は、彼女と「フライデー・フォー・フューチャー」の運動なくして、社会民主党・みどりの党・自由民主党からなる今日のドイツの連立政権はありえなかったかもしれない、とさえ言い切る。Thomas Klie: »Ohne Greta Thunberg hätten wir heute wahrscheinlich keine Ampelkoalition«, URL: <https://www.spiegel.de/psychologie/wer-engagement-staerken-will-muss-auch-in-unverteilung-investieren-a-f97c47a0-0002-0001-0000-000200446879> [閲覧: 2022年6月23日] 2020年のドイツとスウェーデンによる合作ドキュメンタリー「グレタ (Ich bin Greta)」がその活動を分かりやすく紹介しており、参考になる。<https://www.youtube.com/watch?v=hQ-ekzCIHrg> [閲覧: 2022年6月22日]
- 57 2019年にジャン＝クロード・ユンカー (Jean-Claude Juncker, 1954-) に代わって欧州委員会委員長に就任したフォン・デア・ライエンは、2024年までの5年間の在任中の最重要課題として、ヨーロッパのデジタル化の推進など6つの項目を掲げるが、その筆頭に置かれたのが「欧州グリーンデ

ィール (Europäischer Grüner Deal)」であった。そこでは、2050年までに温室効果ガス排出量をゼロにし、経済成長を資源の利用から切り離し、かつ、いかなる地域も人間もないがしろにしない、という野心的な目標を掲げられることになった。Die Prioritäten der Europäischen Kommission, URL: https://ec.europa.eu/info/strategy/priorities-2019-2024_de ならびに Europäischer Grüner Deal, URL: https://ec.europa.eu/info/strategy/priorities-2019-2024/european-green-deal_de [閲覧: 2022年6月22日]

- 58 1988年にニューヨークに設立される資産運用会社で、世界最大の規模を誇る。管理する投資家たちの資産の総額は70億ドルに上るとされ、これはドイツの経済パフォーマンスのほぼ2年分に相当するという。加えて、世界各国1万5千の企業に関与している。Manager Magazin: Blackrock-Chef Fink fordert Konzernchefs zum Klimaschutz auf, URL: <https://www.manager-magazin.de/unternehmen/banken/blackrock-chef-larry-fink-mahnt-unternehmen-zu-mehr-klimaschutz-a-1304099.html> [閲覧: 2022年6月23日] ならびに Heike Buchter: Aus Schwarz mach Grün, URL: <https://www.zeit.de/2020/05/blackrock-fondsgesellschaft-usa-klimaschutz-anleger> [閲覧: 2022年6月23日]
- 59 ブラック・ロック社の会長兼最高経営責任者であるラリー・フィンク (Larry Fink, 1952-) は、2020年1月14日に「金融の根本的な見直し (Eine grundlegende Umgestaltung der Finanzwelt)」と題した書簡を発表する。この中でフィンクは、前年9月に举行された「フライデー・フォー・フューチャー」の全世界同時デモ (事実上この運動のピークとなる) などにも触れながら、気候変動に関する認識の急速な変容を指摘し、それを受けて「気候変動リスクを投資リスクとして認識する」ことを唱える。
- そして、以後、サステナビリティをブラック・ロック社の「投資方針の中心に据える」と述べ、「サステナビリティ・リスクが高いとされる資産を投資対象から外す」と明言するに至る。そして、気候変動を食い止めるべく「低炭素社会への移行」に「各国政府、企業、株主の一人一人」が取り組まなければならないことを訴えるのである。それまで環境保護団体の格好の標的だった同社のこの異例の声明は、大きなターニングポイントとして受け止められることになる。本書簡の独文バージョンと日本語バージョンはそれぞれ以下のホームページを参照のこと。Brief an die CEOs von Larry Fink: Eine grundlegende Umgestaltung der Finanzwelt, URL: <https://www.blackrock.com/ch/privatanleger/de/larry-fink-ceo-letter> [閲覧: 2022年6月23日] ならびに Larry Fink's letter to CEOs 2020—金融の根本的な見直し, URL: <https://www.blackrock.com/jp/individual/ja/about-us/ceo-letter/archives/2020> [閲覧: 2022年6月23日] なお、本声明に対する批判的な分析については、前出の Heike Buchter の記事を参照のこと。
- 60 この部分の内容は、ヴェルシュ教授の以下の論考でのものとほぼ同一である。ヴォルフガング・ヴェルシュ「グローバル化時代のアイデンティティ再考—トランスカルチャーの視点から」(小林信之訳)『美と芸術のシュンボシオン 神林恒道教授退官記念論集』(大阪大学美学研究会編)(2002) pp. 333-346, 特に p. 342 ならびに p. 344 を参照のこと。ちなみに、本論考の英語版としては以下のものがある。Wolfgang Welsch: Rethinking identity in the age of globalization – a transcultural perspective, in: Aesthetics & Art Science, ed. Taiwan Association of Aesthetics and Art Science, No. 1 (2002), pp. 85-94.
- 61 ちなみに、上記の講演では、この一節に対応する部分は、日本人は「みずからの価値

判断と利用の基準を、自他の区別に置かず、むしろ近さという観点を基準にする」と書かれている。上掲論文 p. 342. そして、この出自の概念の放棄と親近性への着目こそが日本人のアイデンティティの「しなやかなトランスカルチャー的性格」を可能にしていると指摘する。「日本の民衆は複数の型式を身につけるのに慣れており、雑多さを怖れていない。そして現代の多元性と折り合いをつけるためにことさら新たなメンタリティーを獲得する必要もない。一日本以外のところではこれは困難な条件であるように思われる。」 pp. 334-345.

- 62 恥ずかしながら、これは後日訳者の勘違いであることが判明した。したがって、その際話題に上がっている三越について触れられた論考も残念ながら未確認のままである。
- 63 Wolfgang Welsch: Transkulturelle Identitäten. Monaden oder Nomaden? Vortrag vom 08. Februar 2019 in Nürnberg. (Text: anfertigt 09.10.2019) 研究のためとはいえ、当時、印刷物としてはまだ未発表の草稿をご提供いただいたことに、この場をお借りして感謝したい。
- 64 本講演では、まずアイデンティティ概念について批判的に検証したのち、トランスカルチャリティの議論に話題は移っていく。そして、その上で、人類史を遡りつつ、人間文化の根源的な横断性を確認したところで、いよいよ「今日におけるナショナルなフィクション」と題された章に話が及ぶ。現代社会においてナショナリスティックなファンタジーがいかに機能するのかを吟味する、というわけである。そこでは、2016年に可決された「AfD」の党綱領が俎上に載せられることになる。ヴェルシュ氏は、クラウディウス・タウベアト (Claudius Taubert) の解釈に依拠しつつ、ここに分析のメスを差し込んでいきながら、その自己矛盾的な性格を暴いていく。とりわけ7番目の「文化、言語、アイデンティティ」と題された項目の2段落目「マルチカルチャリズムの代わりにドイツの根幹文化 (deutsche Leitkultur) を」の節に着目する。驚くべきは、その定義である。そこでは、ドイツ文化は本質的に三つのルーツを持つものとされる。キリスト教であり、ルネサンスと啓蒙主義にその根を持つ科学的・人文主義的伝統であり、最後はローマ法である。政府の移民政策を糾弾し、イスラム教徒の排斥などを唱えんとする「AfD」(実際現行のバージョンではこの直後に「イスラム教はドイツに属さず」の節が続く)だが、その文化綱領を支える根幹のどれ一つとしてドイツ独自のものでないばかりか、むしろ逆に彼らが批判してやまない「ヨーロッパ」へのオマージュ=信仰告白になってしまっているのである。なお、ヴェルシュ氏が本論で引用している「AfD」の党綱領上の文面は、現行のものからは削除・改訂されている。「AfD」の党綱領については以下のホームページ上のデータを参照のこと。Grundsatzprogramm für Deutschland Alternative für Deutschland. Bundesparteitag in Stuttgart, URL: 30. April bis 1. Mai 2016 <https://www.afd.de/grundsatzprogramm/> [閲覧: 2022年8月31日]
- 65 ブルーノ・タウトは、ナチス政権から逃れるべく1933年5月から1936年10月までの約3年半に亘って日本に滞在している。その間、とりわけその執筆活動を通じて大きな反響を呼ぶことになる。来日後しばらくして執筆され、1934年にその出版をみた著書『ニッポン』は日本に「桂離宮ブーム」を引き起こすことになったとされる。その後、タウトの桂離宮論として殊の外有名になるのが、その死の翌年の1939年、再来日を果たした妻エリカがもたらした幾つかの原稿を一冊にまとめて翻訳された『日本美の発見』である。この中でタウトが桂離宮に「永遠の美」を見るのみならず、彼の追い求めていた機能主義建築の原理が結実されているのを見て取り「桂離宮に示された原理こそ、絶対に現代的であり、また今日のいかなる建築にも完全に妥当する」と述

べ、その近代性を強調したことはあまりに有名である。もっとも、田中辰明によれば、桂離宮に近代性を見てとるというスタンスは決してタウトが最初ではなかったという。にもかかわらず、このタウトの議論は、その後の日本建築をめぐるディスカールに大きな影響を及ぼすことになる。ブルーノ・タウト『日本美の再発見（増補改訳版）』（篠田英雄訳）岩波書店（2008）、引用はp. 26。また、タウトの活動の全体像については、田中辰明『ブルーノ・タウト—日本

美を再発見した建築家』中央公論新社（2012）を参照のこと。ところで、バウハウスが閉鎖されるのは1933年8月10日であり、タウトが来日するのが同年5月3日であることを考えると、タウトを通じて日本的な要素がバウハウスによって受容されたとするヴェルシュ氏の説にはいささか疑問を覚えざるを得ない。バウハウスの閉鎖については、以下の書を参照。利光功『バウハウス—歴史と理念』美術出版社（1988）p. 200.

Gespräch mit dem Philosophen Wolfgang Iser
— Über die Kunstpädagogik — (Zweiter Teil)

Nobumasa KIYONAGA

Universität Toua, Fach Kunst, Kunst und Design Fakultät
e-mail : kiyonaga@toua-u.ac.jp

Abstract

Wolfgang Iser ist einer der führenden Philosophen und Ästhetiker in Deutschland der Gegenwart. Der vorliegende Text stellt die zweite Hälfte der Übersetzung eines Interviews, das der Verfasser am 5. März 2020 in Berlin mit ihm geführt hat, dar. In diesem Gespräch wurden insbesondere die neuen Tendenzen der Kunstpädagogik in Deutschland der Gegenwart und die Konzeption der Transkulturalität sowie ihre Rolle in der Gesellschaft und Bildung behandelt.

Keyword: Ästhetisches Denken, Ästhetik, Kunsterfahrung, Künstlerische Bildung,
Bildorientierte Kunstpädagogik, Ästhetische Bildung, Transkulturalität

