

Title	色彩論のイデオロギー：オストヴァルトと1910年代の芸術と制度
Sub Title	Ideologie der Farbenlehre : Wilhelm Ostwalds Theorie und die Institutionen im Zeitraum 1905-1920
Author	前田, 富士男(Maeda, Fujio)
Publisher	三田哲學會
Publication year	1993
Jtitle	哲學 No.94 (1993. 1) ,p.225- 243
JaLC DOI	
Abstract	Ausschliesslich hat man die Geschichte der Farbenlehre unter dem Gesichtspunkt der Entwicklung der immanenten Harmoniegesetze behandelt, aber wir müssen uns heutzutage eine Funktionseinbindung der Theorie vorstellen. Obwohl die Farbenlehre von Ostwald aus seinen Ordnungs- und Harmonievorstellungen, vor allem aus den "grauen Harmonien", die seinen neuen Standpunkt über den Begriff Harmonie im Gegensatz zur neoimpressionistischen Auffassung eines übergeordneten allgemeinen Gesetzes von Kontrast und Ausgleich des Farbkreises kennzeichnen, gezogen ist, hat seine Lehre aber immer eine Neigung zur Ideologisierung: Wenn wir seine Briefe, die jetzt im Ostwald-Archiv in Berlin aufbewahrt werden, nachsehen, daraus resultiert, dass der Deutsche Werkbund anlässlich der Tagung zu Köln 1914 Ostwald beauftragte, eine neue Typisierung des Farbensystems zu erfinden. Die Reformbestrebungen des Werkbundes sind nicht von nationalistischen Zielsetzungen zu trennen. Als Ostwald einen Vortrag auf der Jahresversammlung des Werkbundes, dem ersten Deutschen Farbentag, in Stuttgart 1919 hielt, wurde seine Harmonielehre von den Malern und Wissenschaftlern, Adolf Holz und Hans Hildbrandt, scharf kritisiert. Die Gründe dafür waren nicht die naturwissenschaftliche, anti-ästhetische Gesetzmässigkeit seiner Theorie, sondern die kulturreformerischen Ideologien hinter seiner Lehre. Denn Ostwalds Harmonielehre als solche ist bald danach angenommen von den avantgardistischen Künstlern wie dem Maler Paul Klee und dem utopischen Architekt Hans Luckhardt. Ostwalds Farbenlehre zeigt sich als wichtige Problematik des Zusammenhangs zwischen Kunst und ausserkünstlerischen Institutionen.
Notes	特集「審美学百年」記念論文集 美学美術史学の現在
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00150430-00000094-0225

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the Keio Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

色彩論のイデオロギー

—オストヴァルトと1910年代の芸術と制度—

前 田 富 士 男*

Ideologie der Farbenlehre

—Wilhelm Ostwalds Theorie und die Institutionen
im Zeitraum 1905-1920—

Fujio Maeda

Ausschließlich hat man die Geschichte der Farbenlehre unter dem Gesichtspunkt der Entwicklung der immanenten Harmoniegesetze behandelt, aber wir müssen uns heutzutage eine Funktionseinbindung der Theorie vorstellen. Obwohl die Farbenlehre von Ostwald aus seinen Ordnungs- und Harmonievorstellungen, vor allem aus den „grauen Harmonien“, die seinen neuen Standpunkt über den Begriff Harmonie im Gegensatz zur neoimpressionistischen Auffassung eines übergeordneten allgemeinen Gesetzes von Kontrast und Ausgleich des Farbkreises kennzeichnen, gezogen ist, hat seine Lehre aber immer eine Neigung zur Ideologisierung: Wenn wir seine Briefe, die jetzt im Ostwald-Archiv in Berlin aufbewahrt werden, nachsehen, daraus resultiert, daß der Deutsche Werkbund anläßliche der Tagung zu Köln 1914 Ostwald beauftragte, eine neue Typisierung des Farbensystems zu erfinden. Die Reformbestrebungen des Werkbundes sind nicht von nationalistischen Zielsetzungen zu trennen. Als Ostwald einen Vortrag auf der Jahresversammlung des Werkbundes, dem ersten Deutschen Farbentag, in Stuttgart 1919 hielt, wurde seine Harmonielehre von den Malern und Wissenschaftlern, Adolf Hölzel und Hans Hildbrandt, scharf kritisiert. Die Gründe dafür wären nicht die naturwissenschaftliche, anti-ästhetische Gesetzmäßigkeit seiner Theorie, sondern die kultureurreformerischen Ideologien hinter seiner Lehre. Denn Ostwalds Harmonielehre als solche ist bald danach angenommen von den avangardistischen Künstlern wie dem Maler Paul Klee und dem utopischen Architekt Hans Luckhardt. Ostwalds Farbenlehre zeigt sich als wichtige Problematik des Zusammenhangs zwischen Kunst und außerkünstlerischen Institutionen.

* 慶應義塾大学文学部教授 (美学美術史学)

近代絵画は、物語 (narrative) もしくはミメーシスを原理とする伝統的な絵画表現の超克を目指しつつ、色彩と形態の革新への希求をしばしば造形と音楽との比較の比喩に託して語りかけた。そうした事態はたしかに、近代造形思考に顕著な造形諸要素の純粹化への、非対象的表現への接近と解釈しうるし、それを世紀末以来の「音楽への憧憬」の反映と理解して不当ではない。だが、一般に古典的モデルネ (klassische Moderne) と呼ばれる近代美術の時代画期においては、とりわけ 1910 年代にいたると、この希求はもはや憧憬ではありえない。それは、新たな絵画表現に未だ欠落したままの「規則」や「文法」を真に補填しうるのかという危機感にも似た問いの様相を、すなわち「代替 (alternative) 法則」成立可能性の徹底的な検証という様相を帯びてくる。

「現代における調和の特性にてらしてみればいうまでもないことだが、完全に仕上がった理論を築きあげたり、絵画における構成的な通奏低音を作りだしたりすることは、今日では以前にもまして難しくなっている。……しかしながら、絵画には確実な規則、つまり通奏低音を想起させる原理はありえないだろうか、そうしたものは所詮アカデミズムに行き着かざるをえないなどとみるのも性急な主張でしかあるまい。音楽にも、文法があるのだ。それは、すべて生命あるものと同様に長い期間のうちに変化はするものの、しかし他方ではつねに補助手段として、一種の辞典として実りゆたかに利用されてきた」(カンディンスキー)⁽¹⁾。「芸術といえども、精確な研究に取り組む余地をもつものであり、そうした研究にいたる入口の門は以前から開かれてはいる。しかし、音楽が 18 世紀の間に成し遂げたことは、造形領域では今ようやくその端緒がつかまれたにすぎない」(クレー)⁽²⁾。

1919 年にオストヴァルトは、同時代にもっとも尖鋭な活動を展開している画家、建築家たちを前にしてかれの提唱する新しい色彩論の意義をこう語りかけている、「重要なのは、色彩芸術がその発展という点ではほぼ音

楽の 2500 年あるいは 1000 年前の状態にしかないという点なのです。ピタゴラスがモノコードを用いて、つまり音の振動状態の測定のための物理的装置を用いて音楽のために実践したことは、色彩についていえば 1915 年 16 年になってようやく達成されたにすぎません⁽³⁾。絵画を構成する線描と色彩の役割のなかでも近代にいたって色彩に圧倒的な意味が付与されたわけだから、色彩調和を科学的理論言語として自らが「1916 年に」確立しえたとのオストヴァルトの自負はそれゆえ色彩表現にかかわるといっても、あきらかに絵画表現の本質をも侵犯する挑発的発言にほかならなかった。事実、オストヴァルトの主張は画家たちからの徹底的な反論と抗議に見舞われた。

このような問題の解明は、いうまでもなくまず調和法則概念の内容とその射程を分析する視点から開始されなければならない。しかしわれわれは、その作業をとりあえず別の機会に譲り、ここでは色彩論を社会的諸制度の交錯のなかや、芸術・科学理論の諸機能の織り目のなかに読みとく観点に立つこととしたい。

造形芸術領域に限定するとして、モデルネの色彩論を調和・コントラストなどの造形概念に則して考察する際に通常とられる手続は、ゲーテの色彩論から、化学者シュヴルール、生理学者ヘルムホルツ、画家スーラと展開する概念の系譜を解明することだろう。それがどれほど自明かつ必要不可欠な手続きだとしても、しかし考えてもみれば、色彩論の系譜がこれほど相異なった領域の、多様な諸制度の関心を統合している事実は、いかにも看過しがたい問題構制を告げてはいないだろうか。たとえばわれわれは今日、ゲーテが色彩論の主要部を「教示篇」と明記した教育的機能の意味や、シュヴルールがゴブラン織りの染色研究という当時の産業構造における主導的制度下に身をおいていた事実は理論の整合性に無関係なもののみなしている。だが、色彩論とともに造形芸術論の柱を形成する素描論の研究がすでに制度や機能、イデオロギーの交錯もしくはその織り目の解釈に

踏み込んでいる現在、色彩論研究もそうした解釈を提示すべき局面にさしかかっているように——むしろ、色彩論と素描論のパラダイムが単純な並行関係に位置するか否かについては慎重な検証が必要だとしても、本論では、以上のような関心に基づきつつ、1910年代におけるオストヴァルト色彩論をめぐる諸制度のありようの一端を史料に則して明確にすることにしたい。

1. 自然科学的認識と解釈学的認識

ヴィルヘルム・オストヴァルト (1853-1932) はドイツの化学者で、ライプツィヒ大学退任後の第一次世界大戦中に色彩表示の体系化・基準化に取り組み、1918年には「色彩アトラス」を発表した今世紀初頭における重要な色彩研究者であった。灰色の濃淡度 (Graustufe) をヴェーバー・フェヒナーの法則にしたがって、すなわち感覚強度が刺激量の対数に比例するという法則にしたがって配列し、その濃淡階調の対比に色彩調和の根本法則を帰したかれの色彩体系と色彩調和論は、周知のように、色彩論の歴史にきわめて重要な里程標を築いた。かれの手になる科学的な色彩表色体系が同時代にアメリカで作成されたマンセルのそれとともに、オストヴァルト色彩立体として今日まで大きな役割を果たしてきたことは、あらためて述べるまでもない。

ドイツ工作連盟 (Deutscher Werkbund) は、1919年9月9日シュトゥットガルトにて第九回年次総会を開催し、その際に「第一回ドイツ色彩会議」と題する講演討論の集会を挙げて多大な注目を集めた。オストヴァルト、画家アードルフ・ヘルツェル、マルティン・シャラーの三人による講演の眼目は、オストヴァルトの色彩調和論の意味とその役割の検討にあった。オストヴァルトの主張は、秩序原理にもとづく合法則性と調和とを同一視する色彩調和論の立場から、諸色彩の要素的単位を確定し単位間の調和関係を理論言語化しようとの提唱にほかならなかった。まず物体色は

完全色（純粹色）と白色と黒色との混合と規定され、その含有量の総計が 100 となるように混合比率を算出する。中心の垂直軸に完全色を含まない灰色の階調、つまり対数列に白の混合量が減少してゆく濃淡階調をおき、その上端の白と下端の黒に円錐頂点が位置するように重ね合わせた二重円錐の色彩立体が作成される。完全色を含む立体内の全色彩は濃淡階調の白と黒の含有量に対応していわばその位置価が決定され、そしてこの立体内で、中心軸に平行な、等しい純度をもつ上下の系列 (Schattenreihe)、黒の含有量の等しい等黒系列 (Schwarzgleichen)、白の含有量の等しい等白系列 (Weißgleichen)、色相以外のすべての要素の等しい等値系列 (Wertgleichen) にある色彩の間に調和関係が成立するとオストヴァルトは主張した⁽⁴⁾。スーラ、シニャック、ロベール・ドロネに代表されるモデルネの芸術色彩論はその色彩秩序から明暗を追放し、補色や色相のコントラストの概念によって内在的調和法則を確立したわけだが⁽¹⁵⁾、オストヴァルトはそれとは正反対に色相ではなく明暗の階調から調和法則を導出し、しかもそれに加えて従来は不可能とされていた数量化としての法則化を提示したのである。画家たちがそれに対して直観や想像力の自由な発動を主張し、オストヴァルトに反論したのは当然の成り行きであった。

「芸術を生み出すのは、法則的なものそれ自体ではない。しかし法則的なものは、画面におけるある種の秩序の基礎を形成はする。ただしこの秩序はきわめて多様でありうる。したがって、どのような絵も時に応じてそのつど作品独自の秩序をもち、あるいは無秩序となるのだ。その際に、折々の自由な気分 (momentane Stimmung)こそ本来的な役割を果たすもので、われわれの制作はこの気分によって導かれてゆく。この気分を表現することこそ芸術的必然性にほかならない。それは芸術家の個人的事柄だが、約定性 (Konvention) は非個人的である」⁽⁶⁾。画家ヘルツェルはこのように、芸術家の個人的感覚・気分を抱撮する伝統や伝承の意義に留意し、それを芸術的眞の法則性たる「約定性」と呼び、オストヴァルトの自然科学的

「法則性」に対置する。こうした論争には、たんに色彩調和における明度や色相のコントラストの把握の差異というよりも、自然科学的認識と解釈学的認識の対立が浮彫りにされていると、まずわれわれは指摘しておかなければならない。

2. 制度としてのドイツ工作連盟

色彩論史においては、素描論史とはいささか異なり、自然科学対解釈学という本質的な認識次元のずれがつねに出現し、それこそが色彩論史の力動性を生みだしてきたとってさしつかえない。しかし、とりわけ興味深い点は、このずれが個々の色彩論の発現するもろもろの場のミリューの、諸「制度」の間の交錯に起因していることである。そもそもこうした交錯は、オストヴァルトがドイツ工作連盟で講演を行うという事態そのものに集約されている。

ドイツ工作連盟は 1907 年ミュンヘンに結成され、従来の工芸運動とはその理念を異にして社会のために良質な生産品を供給しようとする 20 世紀的な総合的デザイン運動の最初の実現であった。建築家やデザイナーなどの作家のみならず、製造業流通業の業者、教育者や評論家たちの参加をえて、芸術・工業・手工業の共同組織として工業文明の進展に尽くそうとする共同体であった。したがって工作連盟の関心は、前世紀のラスキンにおけるような工業化の過程から社会を救出することにはなく、反対に、ドイツという国家の工業製品・商品の流通の拡大に向けられていた。それゆえ、作品・製品の「定型化 (Typisierung)」また「規格 (Norm)」は、この組織における本質的課題にはかならず、このデザイン運動の過程でたえず議論されつづけた⁽⁷⁾。1914 年のケルンにおける第七回年次総会の講演において、工作連盟の指導的位置にあって合理主義的規格化の推進者であったヘルマン・ムテジウスとアール・ヌーヴォーの作家で芸術家的な個人主義を主張したアンリ・ヴァン・デ・ヴェルデの見解は、よく知られている

ように著しい対立をみせた。「建築および工作連盟の全制作領域は、定型化を追求し、もっぱら定型化を通じてかつての調和ある文化の時代に備わっていた一般的意義を取り戻すことができるのだ」(ムテジウス)。「工作連盟のなかでなお芸術家が命脈を保ち、工作連盟の歴史になんらかの影響を与えうるかぎり、芸術家は、規格とか定型化とかについてのいかなる提案にも抗議を行なうだろう。芸術家は、もっとも内なる資質において燃えたぎる個人主義者であり、自由かつ内発的な創造者にほかならない」(アンリ・ヴァン・デ・ヴェルデ)⁽⁸⁾。両者の対立は、この運動の本質的側面として、第一次世界大戦という状況もあって緊張を孕んだまま持続してゆく。

オストヴァルトの色彩論研究の端緒は、かれの日曜画家としての顔料・染料・展色材、支持体などへの化学的な関心に始まり、1904年にはすぐれた絵画材料論である『画家便覧 (Malerbriefe)』が出版されている。オストヴァルトの色彩体系・表色系の研究は一般に、かれの触媒研究に与えられた1909年のノーベル化学賞受賞後、1914年以後の第一次世界大戦中に開始されたといわれている。かれ自身が、たとえば1905年アメリカのMITでアルバート・マンセルに会って新しい色彩系を見せられたが、あまり示唆をえることがなく、1914年の大戦中にいたってようやく自身の理論的核心にあたる灰色の濃淡階調に想到したと告げているから、それは誤りではない。だが、実はかれの色彩体系研究は、ドイツ工作連盟の「定型化」「規格」という主張に触発された結果とみなすべきように思われる。工作連盟が「色彩」をどのように近代デザインのなかで位置づけ、どのような活動を試みたのかは、あまり明確でなく、また今日まで研究も乏しい。しかし、1907年の創立時にすでに、当時高度の技術水準にあったドイツの化学工業と協力し、多様化した絵の具・顔料・染料・塗料の利用の便と効率よい生産のためにそれらを整理分類する「規格化」への関心があったことは間違いない。

工作連盟アルヒーフに所蔵されている資料をひとつ挙げておけば、1911

年9月事務局より会員に送付された回状がよく経緯を物語っている⁽⁹⁾。回状によれば、1908年のドイツ紡績加工協会の総会でも論題になったように、この数年間に染色業界で天然染料と化学染料のどちらを使用するかが問題となっている。ちなみにエルバーフェルトのフリードリヒ・バイアー社はクレーフェルト美術館のデネカー博士の協力をえて、100色からなる「ドイツ色彩コード」を発表している。このコードは木綿の染色用だが、絨緞、毛糸編物、ひろく「工芸一般の実用に本質的な便宜」を約束するもので、会員諸兄に参照されるよう呼びかけたい、と回状は結ばれている。オストヴァルトは、かれ自身の回想によれば、1912年に工作連盟に参加したようだが⁽¹⁰⁾、化学者として当時のこうした事情はよく知っていたにちがいない。かれは学者としてのみならず、周知のように、エネルギー一元論(Monismus)、一般にモニスムスと呼ばれた立場から文化運動を組織しており、その一環として1911年ミュンヘンに「ブリュッケ」という集会を設立したが、ここでも工作連盟とは別に、しかし同様な関心から色彩の体系的表示が話題になっていた。ちなみにこの「ブリュッケ」の活動に工作連盟のムテジウス、ベーレンス、イエックらも関心を寄せたから、こうしたところにオストヴァルトの工作連盟参加の契機があったともいえるかもしれない。いずれにせよ、オストヴァルトは色彩・物体色のコード化・規格的表示という関心から工作連盟に参加したとあってよいだろう。事実、上述した1914年のケルンの総会での対立では、オストヴァルトはムテジウス側に立っている。

現在、オストヴァルト・アルヒーフにはオストヴァルトとドイツ工作連盟との間で1913年から1920年にかけて交わされた35通の書簡が保存されている⁽¹¹⁾。この書簡を検討してみるとつぎのような諸点があきらかになる。まず第一に、オストヴァルトの工作連盟への働きかけがきわめて能動的な事実である。最初の書簡は、1913年6月12日工作連盟事務局からオストヴァルトに宛て、かれがこの年のライプツィヒの年次総会で委

員 (Ausschuss) に選任されたとの報告である。オストヴァルトは翌年には工作連盟「年鑑」への投稿を提案したりしており、かれが工作連盟参加直後から活発な接触をもったことがうかがえる。第二に、かれの「色彩アトラス」とよばれる表示体系の構想は、1916年5月にはおおよそ完成していた点である。5月26日オストヴァルトは事務局に色彩アトラスの理論的基礎を要約して報告したいと申し込んでいる。この結果、夏に開催されたバンベルクでの第八回年次総会で「合理的な色彩アトラスのための科学的基礎」と題して講演を行なうことになったが、このときは未だアトラスも完成していない状態で、また戦時中の混乱時での総会でもあり、さして関心と呼ばなかったようだ。しかし、かれの体系は約2年間でほぼ完成に近づいたことになろう。第三に、色彩アトラスの意味である。アトラスの製作は3000色にもおよぶ絵の具を手仕事で塗る作業だが、オストヴァルトはそのための経費の補助を工作連盟に依頼している。1916年9月からオストヴァルトは事務局に対し、アトラス1部を製作するのに250マルクが必要で100部製作して販売したいとし、工作連盟に対し3000マルクの援助とアトラスの購入予約募集への協力を要請している。翌年にかけて交渉がつづき、1917年7月12日付けの書簡で工作連盟側は、「ケルンの会議で1000マルク」のみの援助を決定したのだから、その分を1914/15年分として支給すると伝えている。この経緯を読むと、興味深いことに、すでに1914年の時点でケルンにおいてオストヴァルトに対し、以後年間1000マルクを3年間補助するとの約束があったようだ。だがオストヴァルトの了解に反して連盟側はそれを撤回し、1年分のみ援助することにしたと思われる。連盟側は1917年6月の書簡では、ベーレンスがベルンにて工作連盟展を開催するので、上述したフリードリヒ・バイアー社の色彩体系図ほかオストヴァルトのアトラスも展示したいと依頼している。以上のような内容から読みとれることは、ドイツ工作連盟は色彩の次元で顔料の「規格化」を早くからオストヴァルトに要請し、またその研究の進展

や成果を信頼していた気配が濃厚なことである。現在、オストヴァルトの色彩研究の成立については論究が不足している状況だが、われわれは1914年の援助決定という事実から、オストヴァルトの色彩表色体系・調和論が工作連盟との密接な関係にもとづく委託的な研究として開始されたと指摘しておきたい。少なくとも、オストヴァルトが大戦中に科学的な関心のみを発して独自に色彩研究を進展させ、その成果を後に工作連盟の発表の場に求めたとは考え難い。

3. 『ドイツ色彩総覧』刊行プロジェクト

オストヴァルトの色彩論が以上の事実から、自然科学的基礎づけを使命としながらも、同時にイデオロギー的な色彩を帯びていたことはまず間違いない。ゲルト・ゼレが的確に指摘しているように「工作連盟では市民的資本主義的産業と文化的要請と美的使命感との観念的な結合が、ときおりまさしく古典的ともいうべきイデオロギー的状态へとおちこんでゆく」のであり⁽¹²⁾、オストヴァルトの色彩論はいわば1910年代の「観念的結合」の結び目に成立したとみて不当ではない。1919年のシュトゥットガルトの総会でオストヴァルトが画家たちの批判をあげたのも、画家たちがその立場をアンリの立場に重ね合わせた結果と理解してもよい⁽¹³⁾。事実、たとえばヘルツェルや芸術学者ウーティツの「科学的組織化と対立するのが、個人のアナーキーであり、個人の自由なのだ」という声高な芸術擁護のオストヴァルト批判は、アンリの主張とまったく異ならない⁽¹⁴⁾。とはいえ、そのアンリにしてもムテジウスに反論するまさにその同じ発言のなかで、こう述べる、「ドイツには、しかし年老いてくたびれはてた他の民族には欠けている天分が、すなわち発明の天分があるのだ。個々人の才気ゆたかな着想の妙があるのだ」と⁽¹⁵⁾。アンリとムテジウスの顕著な対立と緊張の気分こそ工作連盟を前進させる両輪であったとしても、やはりイデオロギーはその両輪をつなぐ車軸でもあった。

色彩の顔料・染料などの規格化がオストヴァルト色彩論の成立における大きな契機であったとすれば、ここにひとつ重要な事実を指摘しておかなければならない。ミュンヘン・バイエルン州立文書館の一連の史料 (Bay HStA, MK40954) を検討すると⁽¹⁶⁾、「規格化」についてドイツ工作連盟とは別個に他の計画が進行した事実が認められる。『ドイツ色彩総覧 (Deutsches Farbenbuch)』のプロジェクトである。

ドイツでは 1880 年代に食物の着色料の有害性、塗装や彩色・染色における顔料・塗料・染料の混合合成の危険性が問題となり、その法律的規制や科学的究明、教育方式などが議論されるようになった。むろん産業の振興や化学技術の発展とともに天然の顔料のほかに人工的な化学物質の製造が一般化したためだが、その結果として色彩に関する表記、たとえば純正 (Echtheit)、天然顔料 (Naturecht)、合成の程度に関する純度 (Reinheit)、不純 (Fälschung) などの用語の統一、さらに色彩理論に関する基本色 (Grundfarben)、混合色 (Mischfarben)、絵の具 (Künstlerfarben)、塗料 (Dekorationsfarben) などの基礎概念の統一、そして色名表示の基準化が議論されるようになった。1886 年にはそのために「ドイツ色彩問題合理化促進協会 (Deutsche Gesellschaft zur Beförderung rationeller Malverfahren)」が設立され、1893 年にミュンヘンで最初の会議が開催された。この社会問題は 1903 年にはバイエルンにおいて製造業者、流通業者、消費者そして工芸家たちを巻き込んだ大きな事態となり、バイエルン政府当局が関与せざるをえなくもなっている。

このような経緯から準備委員会が組織されて 1905 年 6 月 21 日にミュンヘンで初めて「不純色彩顔料対策会議 (Kongreß zur Bekämpfung der Farben- und Malmaterialienfälschungen)」が開催された。この会議では顔料・染料・塗料や展色剤・溶剤などの純正品質問題が議論され、その一環として標準色名の整備も含めた「色彩総覧」の刊行が正式に決定された。その運営の中心に「ドイツ色彩問題合理化促進協会」があたることと

なるが、この会議自体が政府当局に加えて、工科大学、美術アカデミー、工芸学校といった関心と利害を異にする学校グループ、さらに芸術協会、同業者組合などの集合体であった。つまりこの会議は、行政、教育、科学工業、技術、商業そして芸術にまたがる複雑な諸制度の関心、イデオロギー的主張が交錯する場にほかならなかった。第二回の会議はハノーヴァーで1907年9月に開催されたが、内務省関係の文書によれば1909年頃になると、運営委員会のなかで科学的分析を主張するミュンヘン工科大学教授アイプナーと「促進協会」代表のヴィルヘルム・カイクとの対立、美術アカデミーの芸術擁護をめぐる主張など相反する姿勢が衝突して、混乱状態に陥っている。

この会議の目的たる『色彩総覧』は結局は紆余曲折をへて1920年代になってようやく刊行の運びとなるのだが、われわれの関心にとって重要なことは、ドイツ工作連盟の立場である。工作連盟がその1907年の設立時から同じミュンヘン内で進行していたこのプロジェクトを知らないことはありえない。とすれば、工作連盟はおそらく1911年頃には、『色彩総覧』プロジェクトの混乱と停滞をみて、オストヴァルトとの協力を構想し始めたと推定してもあながち間違いではないだろう。つまり、『色彩総覧』プロジェクトの存在を念頭におけば、工作連盟とオストヴァルトとの関係は相当に初期の段階から成立していたと指摘できることになる——もちろん、「ミスター・工作連盟」と呼ばれたペーター・ベーレンスや工作連盟の設立人たるテオドーア・フィッシャー、パウル・シュルツェ＝ナウムブルクらが1887年に創刊されてモニスムス運動の一翼を担った雑誌「クンストヴァルト (Kunstwart)」に参加していた事実を思えば、またドイツ工作連盟の刊行物が1908年から14年にかけてはイエナのデーデリヒス書店から出版されていた事情を思えば、オストヴァルトと工作連盟の関係は当然、より以前から想定できるということになるが、いまここでは問題をあくまで色彩研究の局面に限定しておく⁽¹⁷⁾。

ちなみに、オストヴァルトは「促進協会」代表のカイムとは、オストヴァルト・アルヒーフの書簡資料にもとづけば、1904年の時点でオストヴァルトの著作『画家便覧』をめぐる文通がある。しかしオストヴァルトは促進協会に接近せず、促進協会側は1916年になるとふたたびオストヴァルトに直接に、また工作連盟にかれへの仲介をもとめるなど間接的にも接触を求めるが、オストヴァルトはこれを拒否する経過が生じている。このような事実にも、『色彩総覧』プロジェクトの構想をいわば「促進協会」にかわって1914年から16年の間に完全に工作連盟とオストヴァルトが主導権を握った推移が窺われよう。1919年のシュトットガルトにおける総会でオストヴァルトの講演が芸術家グループから批判を浴びた背景には、オストヴァルトの立場をたんに科学的法則の追究としてではなく、むしろ『色彩総覧』プロジェクト的な行政、産業、教育の諸制度にまたがる政治的イデオロギーの具体化とみなす雰囲気は濃厚に存在したにちがいない。

この点でのオストヴァルト批判として、注意すべき側面がひとつ認められよう。教育という制度の問題である。ウーティツは、批判の一節で強調している。オストヴァルトのように「とくに有機的なもの、生成するもの、成長するものに必ずしも注意と敬意を持たない者は、教育省には、とりわけ芸術家団体には近づくべきではない」と⁽¹⁸⁾。オストヴァルトは、シュトットガルトの講演の最後で、かれの新しい色彩調和理論によって「やがて子供たちが幼稚園でも正確な色彩論の初歩的基礎を知ることが可能になる。小学校、工芸学校、上級の諸学校はほんの僅かな努力を払うだけで、生徒たちにどのような対象にも調和ある、すなわち美しく作用する彩色が可能になると教育できる」と述べている⁽¹⁹⁾。アルフレート・リヒトヴァルクの活躍が示すように芸術教育は世紀転換期以来のドイツ美術界における重要な課題であったけれども、オストヴァルトはかれの理論を芸術教育というよりもむしろ感性教育の原点として初等教育に展開しようとする積極的な

意図を持っていた。実際、かれの働きかけからすでにザクセンでは初等教育へのオストヴァルト理論の導入が始まっていた。「教育省」に近づくなというウーティツの警告が、工芸学校にとどまらず一般教育にまで普及を図ろうとするオストヴァルトに対して、教育制度へのイデオロギー的接近に対して発せられたことは疑いえない。以上にみてきたように、オストヴァルト色彩論を『色彩総覧』プロジェクトとの対比のもとにみると、イデオロギーとしての色彩論の諸局面がより一層明確であろう。

4. 色彩論とアヴァン・ギャルド

オストヴァルトはまた他方では、ゼレのこのような「文化的要請と美的使命感」の結合というべき活動を工作連盟のなかで展開しようとした。1918年5月に工作連盟にあてて、オストヴァルトはかれの色彩調和論の普及を図るために「色彩のための独立部会 (Freie Gruppe für Farbe)」を設けたいと提案する⁽²⁰⁾。「有用で趣味ゆたかな色彩の結合を普及させたく、その方法の研究を研究会の中心課題にしたいと思います」とのオストヴァルトの要請に答え、工作連盟は「ドイツ工作連盟会報」1918年第4号で「ドイツ工作連盟・色彩芸術のための独立部会」を告示している。オストヴァルトを座長に、ドレースデンのパウル・クライス、シュトゥットガルトの工芸学校校長パンコックなど11名の工芸関係者や画家、研究者がまず参加したこの研究会は、翌1919年9月の「第一回ドイツ色彩会議」つまり第九回工作連盟年次総会を機に座長をシュトゥットガルトの美術史家ハンス・ヒルデブラントにかえて、急激に参加者の増加をみた。ヒルデブラントの挨拶が「ここで自然科学者は専門家の座をおりられ、ものごとの判断は第一に調和を実現できる熟達した芸術家に、第二に美学者に委ねられることになった」と述べている点にも、オストヴァルト批判の激しさがよく現われている。ヒルデブラントの座長の時期には、ベーレンスなどの工作連盟関係者のほかに、画家ヘルツェル、ヤウレンスキー、クレー、ペヒシュタイ

ン、建築家ブルーノ・タウト、学者評論家のウーティツ、ハルトラウプ、ヴェツォルト、レーツロープ、オストハウス、ベーネなど重要な参加者の名前がみえるけれども、この部会はやがて多様化し 1920 年年末までにはヒルデブラントの本来の部会のほかに、オストヴァルトの「ドイツ色彩学研究会 (Deutsche Werkstelle für Farbkunde)」(ドレーズデン)と、ゲッテルとタウト兄弟を中心とする建築家グループ「色彩建築 (Farbiges Bauen)」(ケルン・ベルリン)の三つに組織変更している。工作連盟の活動を振りかえってみると、第一次世界大戦中に工作連盟が各地で支部活動をしていたとしても、年次総会は、1914 年に遡ってみれば第七回ケルン (1914) 以降、第八回バンベルク (1916)、第九回シュトゥットガルト (1919) で開催されたのみで、1920 年も開催されなかったから、オストヴァルトはこの間のドイツ工作連盟の活動につねに積極的に参加してきたといえるだろう。そしてケルンでの色彩の規格化への初期の関心は、いまや 1920 年になると画家や建築家や研究者など広範な領域にまたがる尖鋭な共感と反発を惹き起こすほどに多様化し、また深化した。

オストヴァルトの色彩体系は、モデルネの色彩体系化の特性ともいえるべき三原色の特権的位置づけや、芸術的色彩論に特有な個々の色彩へのアレゴリー的意味付与から自由であった。はじめて色彩の諸単位およびその調和は、もっぱら量的差異によって、関係の相対性のうちに体系化されたのである。同時に、とくに注目すべき点は、灰色の階調を基礎とするかれの調和論が従来のコントラスト論に欠如していた明暗の独特な時間性とリズムによる調和を示唆していることだろう。色彩という媒体におけるこうした新たな普遍言語性と新たな機能の発見が、芸術家たちに色彩芸術の未知な可能性を開き示したのである。

そしてオストヴァルトの色彩論の注目すべき特性は、たしかにそれが自然科学的法則性を芸術領域に敷衍しようとする文化的使命感と、定型化規格化を主張する工作連盟の殖産興業的イデオロギーの色彩を帯びていなが

ら、しかし、必ずしも偏狭な党派的主張として芸術家たちから全面的に拒否されなかった点である。第一回ドイツ色彩会議を機に、たとえオストヴァルトへのイデオロギー批判という意味が濃厚だとしても、これほど多くのアヴァン・ギャルド芸術家たちがこの問題に関心を寄せた事実は、かれらが科学と芸術との統合を、「もうひとつの (alternative) 法則」の成立可能性に期待を託したからにちがいない。

オストヴァルト色彩論の牽引力は、工作連盟に代表される制度性を通じて発現せざるをえなかったにもかかわらず、その制度性のうちに回収されえない独特な射程を有していたといわざるをえない。いまはアヴァン・ギャルド芸術家の関心を詳述する余裕はないが、画家クレーはオストヴァルトの芸術領域への越権と灰色の濃淡階調理論を普遍化しすぎるという二点で痛烈に批判したものの、階調について多くの示唆を学びとったとみなさざるをえないし、ムテジウスともっとも対極的な立場からユートピア建築を追究した建築家たちさえ、たとえばハンス・リュックハルトでさえオストヴァルトの理論を建築の彩色に実験的に取り入れようと試みている⁽²¹⁾。すでにバウハウスを始動させつつあったヴァルター・グローピウスの姿もシュトゥットガルトの会場にあった。かれもオストヴァルトの理論に一貫して関心を寄せつづけたひとりであった。造形的革新をラディカルに追究する芸術家たちであればあるほど、科学的法則性を造形的法則性へ適用・転用しうるか否かを検討せざるをえない、いわば現代にも似た時代の空気を呼吸したのが、オストヴァルトの色彩論であった。

註

- (1) W. Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst* (1912), Bern 1952, S. 114.
- (2) P. Klee, *Exakte Versuche im Bereich der Kunst* (1928), in: P. Klee, *Schriften*, hrsg. v. Chr. Geelhaar, Köln 1976, S. 130.
- (3) *Das Referat*, S. 2. オストヴァルトの主要な著作・講演は以下のように、1919年までの色彩研究とその他と分けておく。引用は著作の題名を略記す

る。

①色彩論（～1919）

Malerbriefe, Beiträge zur Theorie und Praxis der Malerei, Leipzig 1904.
Die wissenschaftlichen Grundlagen zum rationellen Farbatlas, in:
Mitteilungen des Deutschen Werkbundes, Nr. 5, 1916.

Die Farbenfibel, Leipzig 1916.

Farbenatlas, Leipzig 1918.

Die Harmonie der Farben, Leipzig 1918.

Goethe, Schopenhauer und die Farbenlehre, Leipzig 1918.

Mathetische Farbenlehre, erstes Buch der Farbenlehre, Leipzig 1918.

Physikalische Farbenlehre, zweites Buch der Farbenlehre, Leipzig 1919.

Einführung in die Farbenlehre, Leipzig 1919.

Das Referat, in: Erster Deutscher Farbentag, auf der 9. Jahresver-
sammlung des Deutschen Werkbundes in Stuttgart am 9. September
1919, Berlin o.J.

②関連する著作

Grundriß der Naturphilosophie, Leipzig 1908

Energetische Grundlagen der Kulturwissenschaft, Leipzig 1909.

Der Farbkörper und seine Anwendung zur Herstellung farbiger Har-
monien, Leipzig o.J.

Farbkunde, Leipzig 1923.

Lebenslinien, 3 Bde., Leipzig 1928.

なおオストヴァルトの色彩論の意義については, Symposium on the Ost-
wald Color System, in: Journal of the Optical Society of America,
vol. 34, 1944.

(4) Das Referat, Die Farbenfibel, Einführungなどを参照.

(5) H. Küppers, Harmonielehre der Farben, Köln 1989.

W. Hess, Das Problem der Farbe in Selbstzeugnissen der Maler von
Cézanne bis Mondrian, Mittenwald 1981.

(6) A. Hölzel, Aphorismen, in: Das Werk, Mitteilungen des Deutschen
Werkbundes, Oktober 1920, S. 10.

ヘルツェルの色彩観については, W. Venzmer, A. Hölzel, Stuttgart 1982.

(7) Joan Campbell, The German Werkbund, Princeton UP, 1978. これは綿
密な編年史的研究としてもっとも信頼しうる研究だが, 工作連盟における色

彩の問題およびオストヴァルトについては資料の点で欠落が多い。

- (8) H. Muthesius, 10 Thesen zum Vortrag: Die Werkbundarbeit der Zukunft, Werkbund-Tagung Köln 1914, Henry van de Velde, 10 Gegen-thesen zum Vortrag von H. Muthesius, in: Frühe Kölner Ausstellungen, Kommentarband, Köln 1981, S. 295 ff.
- (9) Flugschriften über Echfärberei I, hrsg. v. der Geschäftsstelle des DWB, September 1911.
- (10) Lebenslinien, Bd. 3, S. 359.
- (11) Wilhelm Ostwald Archiv の NLWO Nr. 4114.
- (12) G. Selle, Ideologie und Utopie des Design, Köln 1973 (ゼレ『デザインのイデオロギーとユートピア』阿部公正訳, 晶文社, 1980年, 103頁).
- (13) シュトットガルトの総会の議論についてのもっとも明確な反応はつぎの論述にみられる. Fr. Hoerber, Die Stuttgarter Werkbund-Tagung, Kritische und hoffnungsvolle Bemerkungen, in: Feuer, 1. Jg., Stuttgart 1919, S. 183 ff.
- (14) E. Utitz, Gibt es für den Künstler verbindliche Gesetze der Farbenwahl? in: Das Werk, Mitteilungen des Deutschen Werkbundes, Oktober 1920, S. 4 ff.
- (15) Henry van de Velde, a.a.O. (Anm. 8).
- (16) Bayer. Hauptstaatsarchiv の教育・教会関係の史料 MK 40954 からの引用や紹介は, 以下では一々記さない。
- (17) J. Petsch, Der Deutsche Werkbund 1907 bis 1933 und die lebens- und kulturentformerischen Bewegungen, in: Der Werkbund in Deutschland, Österreich und der Schweiz, hrsg. v.L. Burckhardt, Stuttgart 1978, S. 86.
G. Karatzsch, Der Kunstwart und die bürgerlich-soziale Bewegung, in: Ideengeschichte und Kunstwissenschaft, Berlin 1983, S. 371 ff.
- (18) E. Utitz, a.a.O. (Anm. 14), S. 8.
- (19) W. Ostwald, Das Referat, S. 8.
- (20) NLWO Nr. 4114.
- (21) M. Shirren, Die Brüder Luckhardt und der Architektonische Expressionismus—Ideologisches, Experimentelles und Monumentales, in: Brüder Luckhardt und Alfons Anker, Berlin 1990.

付記. 本論の主題はそもそも平成元年度文部省科学研究費補助金採択課題「反造形

（イコノクラスムス）の諸相」の関心から発している。この課題研究は河合正朝、末吉雄二、紺野敏文、ヤマノラール水野美奈子諸氏の協力をえて研究成果をあげることができたが、翌年度からの筆者の外国留学など諸事情から成果を一括した研究報告書の刊行に至らなかった。ここに文部省科学研究費補助に対してあらためて記して感謝の意を表するものである。また、本論を含む一連の色彩論研究の過程でドイツ・スイス各地の諸アルヒーフにて多大の援助をいただいた。謝意をあきらかにしておきたい。