



Title	雑誌『G』とハンス・リヒター
Author(s)	谷本, 尚子
Citation	デザイン理論. 2001, 40, p. 15-28
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/52945
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

雑誌『G』とハンス・リヒター

谷本尚子

京都造形芸術大学

キーワード

エレメンタリズム, 構成主義, ダダ, 映画, 対位法

Elementalism, Constructivism, Dada, Film, Counterpoint.

はじめに

『G』と1920年代初期のベルリンの芸術状況

『G』における構成主義の展開

リヒターの構成主義と抽象映画

おわりに

はじめに

雑誌『G』は、ハンス・リヒター (Hans Richter, 1888-1976) によって1923年7月にベルリンで創刊され、1926年4月の5/6号で終刊した短命な雑誌であった。この雑誌は、当時のベルリンの構成主義を知る上で、不可欠の重要な文献の一つと見なされてきた。R. バンハムは、『第一機械時代の理論とデザイン』(1960)の中で、芸術と機械技術とを結びつける役割において、またデ・ステイルとダダとの交流において雑誌『G』が独自の役割を果たしたこと、即ち、いわゆるエレメンタリズムを基礎とする構成主義運動の一翼を担っていたことを明らかにした²⁾。さらにバンハムは、『G』が、『デ・ステイル (De Stijl, 1917-1928, 1932)』、『エスプリ・ヌーヴォー (L'Esprit Nouveau, 1920-1924)』、『事物 (Vesc/Objet/Gegenstand, 1922)』、『マ (Ma, 1916-1925)』、『メルツ (Merz, 1923-1932)』といった第一次世界大戦後の抽象や構成を重んじる一連のアヴァンギャルド雑誌のひとつであることを指摘した。バンハムのこの評価は、日本においても踏襲されているように思われる³⁾。また『G』に掲載されたL. ミース・ファン・デル・ローエ (Ludwig Mies van der Rohe, 1886-1969) の論文は、U. コンラッドやF. シュルツ等建築史家によって再録或いは言及されてきた⁴⁾。

1986年、ケルン出版から『G』のリプリント版が刊行され、編集にあたったM. v. ホファッカーは、この雑誌が建築・デザインなど都市生活の造形の全体像を示す目標を持った最初の芸

術雑誌であることを強調した⁹⁾。そして1992年ドイツで開かれた「K. I. 構成主義インターナショナル1922-1927, ヨーロッパ文化のためのユートピア」展のカタログにおいて、U. ゲルトナーやホファッカーは、『G』が『シュトゥルム』と共にベルリンにおける新たな構成主義運動において重要な役割を果たしたことを明らかにした⁹⁾。しかし、日本においては、『G』の資料の紹介もその意義についての言及もあまり見あたらない⁹⁾。

一方、リヒターについては、彼の自著『ダダ 芸術と反芸術』(1964)が良く知られている。そこで彼は、ダダの歴史の全体像を自らの体験をふまえて明らかにしたが、自らの抽象映画については多くを語っていない。リヒターの抽象映画については、1965年、H. リードが『ハンス・リヒター』の序においてその意義を評価し、その後、戦後の実験映画を取り上げた研究の中で取り上げられてきた⁹⁾。日本では、針生一郎が『ダダ 芸術と反芸術』の「訳者あとがき」(1966)において、ダダイストとしてのリヒターを表現主義左派から出発し、チューリッヒ・ダダ、幾何学的抽象絵画を経て絶対映画とドキュメンタリーを手がけた幅広い芸術家として評価した⁹⁾。しかし、日本においては、リヒターの抽象映画と『G』の展開との連関については、まだ十分に明らかにされていないと思われる。リヒターは抽象映画制作を通して『G』が持つ特色を実践しようとしていたのではないだろうか。

小論の目的は、これまで日本で紹介されることのなかった雑誌『G』の全体像を上述の文献を基に概観し、その特色と意義とを明らかにすることである。このため、1、まず『G』の成立事情を1920年代初期のベルリンの芸術状況(特に芸術ジャーナルに関する)の中で明らかにしたい。2、次に『G』の主な内容を1号から6号まで論考と図版等を紹介して明らかにし、独自の構成主義の展開と雑誌の意義について考察したい。3、最後に、リヒターの抽象映画と『G』との関連を問い、映画の構成主義にリヒターが果たした役割を問題にしたい。

『G』と1920年代初期のベルリンの芸術状況

この章では『G』が1920年代初期のベルリンの芸術状況の中で様々な芸術運動、とりわけダダと構成主義の交流の中で生まれたこと、その際、T. ファン・ドゥースブルフ(Theo van Doesburg, 1883-1931)がリヒターの抽象映画の前段階の作品(「巻物絵画(Rollbilder)」)を見たことがひとつのきっかけになったこと、また1922年のデュッセルドルフで開かれた「進歩的芸術家の国際会議」がもうひとつのきっかけとなり生まれたことを明らかにしたい。

『G』が出版された当時のベルリンの出版状況は、どの様なものであったのか。第一次世界大戦後、ベルリンでは政治的色彩の濃いベルリン・ダダが成立し、1918年から20年の間、活気を呈していた。『みんな自分のフットボール(Jedermann sein eigener Fußball)』(1919)や『破産(Die Pleite)』(1919-23)といったマリク出版社の雑誌は、ダダ、行動主義、共産

主義が結びついた特色を持っていた。『メルツ』を刊行したK. シュヴィッターズ (Kurt Schwitters, 1887-1948) もベルリンで一時期活動していた。リヒターは、第一次世界大戦前から行動主義の芸術雑誌『アクション (Die Aktion)』(1911-1932) に寄稿しており、それは1916年にチューリッヒ・ダダのメンバーとなった後も続いていた。

ロシア構成主義がベルリンで知られるようになった1920年頃、それまで表現主義を擁護してきた『アクション』や『シュトゥルム (Der Sturm)』(1910-1932) 等の芸術雑誌もまた構成主義に注目しはじめた。『シュトゥルム』誌は、ハンガリーやポーランドを含む構成主義の論文を多数掲載し、同画廊は、構成主義の芸術展を開き、西側における構成主義の受容に積極的に貢献した。1922年には、L. モホイ=ナジとL. カッシャークの『新しい芸術家の本』がシュトゥルム出版社から出版され、またモホイとケマーニの「ダイナミックな構成的力のシステム」が『シュトゥルム』誌に掲載されたのである¹⁰⁾。

ではこうした芸術状況下で『G』はどの様に誕生したのか。『G』の起源は1920年に遡ることが出来ると思われる。当時、リヒターは、V. エッゲリング (Helmuth Viking Eggeling, 1880-1960) と共に絵画から抽象映画への中間段階にある巻物絵画の実験を続けていた。同時に彼らは「絵画の通奏低音 (Generalbass der Malerei)」と呼んだ「普遍的言語」と関連するフォルムのエレメンタルなシンタクスを作ろうとしていた。12月18日にベルリンに到着したドゥースブルフは、リヒターに彼らの巻物絵画が「デ・ステイル」の造形言語と関係することを指摘し、リヒターに新たな雑誌を創刊するよう勧めたという¹¹⁾。

リヒターは、1922年デュッセルドルフで開かれた「進歩的芸術家の国際会議」で、ドゥースブルフ、シュヴィッターズ、リシツキー等と共に主観主義的な表現主義を批判し、ロシア構成主義の受容による西側の新たな構成主義の可能性について討議した。国際的な広がりの中で普遍的な芸術の普及と宣言を目的に、参加者は全国各地の芸術雑誌の現状と計画について述べ、リヒターは計画中の『G』の出版を予告した¹²⁾。リヒターが後に回顧してこの時の事情を述べているように、「ダダの時代の後、新しい時代のすべての文化的傾向を収斂したものとしての構成主義の思想のためのフォーラムを作ることが、この雑誌の目的だった」のである¹³⁾。

『G』の創刊の起源は、ひとつに限定することは出来ないが、以上述べたように、1920年代初期のベルリンの芸術状況の中で、とりわけダダと構成主義との交流の中で生まれたことは明白である。そしてドゥースブルフがリヒターの抽象映画の前段階の作品である巻物絵画に、デ・ステイルと類似の造形言語、或いは構成主義的な特性を見いだしていたことが『G』の誕生の重要なきっかけのひとつになったことは、後に『G』とリヒターの抽象映画との関連を考える際、注目に値すると思われる。

『G』は、当時のヨーロッパ各国の雑誌と国際的な共生の関係にあった。このことは、『デ・

スタイル』、『エスプリ・ヌーヴォー』、『マ』、『メカノ (Mécano)』(1922-23)等、様々な国の雑誌の広告が『G』に掲載され、逆にこれらの雑誌に『G』の広告が掲載されていたことから窺い知ることが出来る(図1)。各国の雑誌の広告は、第3号で29誌に及び、第4号には日本の『マヴォ』も紹介されている。これらの雑誌は、国際的な広がりの中で進歩的な芸術家達に共通の結びつきがあるという確信の上に出版されていたともいえる。

リヒターは、『G』の標題にドイツ語の Gestaltung (造形) の頭文字である「G」を大きくレイアウトし、これと並んで白い正方形を組み合わせた(図2)。「G」の編集者は、リヒターをはじめ、F. キースラー (Frederick Kiesler, 1890-1965), W. グレーフ (Werner Graeff, 1901-1978), そしてミース・ファン・デル・ローエ等、芸術家と建築家から成り立っていた¹⁴⁾。編集作業は雑誌の号によって変化した。「G」の第1号と2号は、新聞フォーマットで出版され、副題には「エレメンタルな造形のための材料 (Material zur elementaren Gestaltung)」と付けられた。第3号から5/6号では、一般の週刊誌のフォーマットに改められ、副題には「エレメンタルな造形のための雑誌 (Zeitschrift für elementare Gestaltung)」と付けられた。



図1

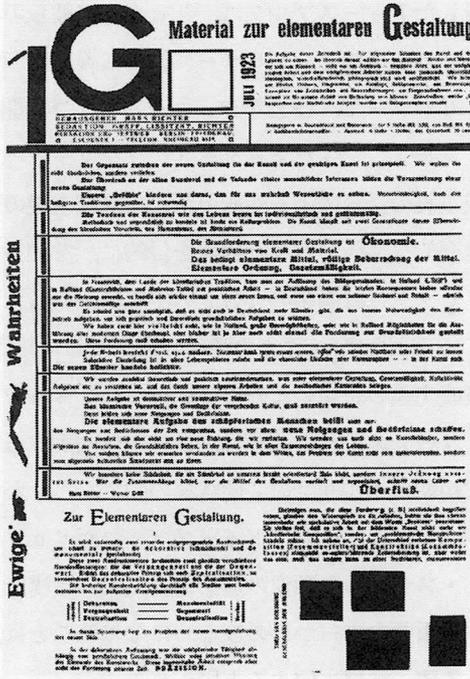


図2

『G』における構成主義の展開

この章では『G』の主な内容を論考と図版を見ながら順次見ていくことにする。その際、とりわけ次の四つの特色に注目したい。すなわち1、『G』はロシア構成主義ともデ・ステイルとも異なる独自の構成主義を目指していたこと、2、構成主義とダダとの関係が密接であること、3、都市生活全体のデザインを目指そうとしていたこと、4、ミースの高層建築と並んでリヒターやエッゲリングの抽象映画の構成主義的理論化の試みが見られること、以上四つの特色に注目したい。

『G』は、1923年7月に第1号を、9月に第2号を出し、24年6月に第3号をミースの財政的援助を得て出版した。ほぼ2年後の1926年3月に第4号を、4月に第5号6号の合冊を出版して終刊した。以下『G』の内容を順番に見ていこう。

『G』第1号の編集者は、リヒター、グレイフ、そしてリッツキーであった。冒頭には、リヒターとグレイフが署名した次のような綱領が掲載されている。

「(芸術における)新しい造形と古い芸術との間の対立は根本的なものである。我々はそれらの間に橋を架けるのではなく、深めたいと思う。古い芸術なるものに辟易すると生き生きとした人間的なものへの関心の事実とは、新しい造形の前提条件をなす。(中略)芸術なるものの傾向は、今日の生活同様、個人主義的であり感情的である。方法論的に、非個人的に行動することは、今日では文化の問題である。(中略)エレメンタルな造形の根本要求は、経済であり、力と材料の純粋な関係である。これはエレメンタルな手段を、手段の完全な制御、エレメンタルな秩序、法則性を前提とする¹⁹⁾。」

この綱領から、バンハムが指摘しているように、『G』がエレメンタリズムを基本としていたこと、及び1918年の「デ・ステイル第1宣言」を踏襲していたことが明らかになるだろう¹⁹⁾。

『G』1号には、理論と実践に関係した七つの論考が掲載された。ドゥースブルフによる「エレメンタルな造形について」、リヒターの映画スコア《リズム21》、R. ハウスマンの「トーキー映画からオプトフォネティックへ (Vom sprechenden Film zur Optophonetik)」、ミース・ファン・デル・ローエの「事務所建築 (Bürohaus)」、リッツキーの「プロウン空間」、グレイフの「新しいエンジニアがやって来る (Es kommt der neue Ingenieur)」、N. ガボとA. ペヴスナーの「リアリスティック宣言から四つのテーゼ」である。ミースはあらゆる種類の形式主義を拒絶し、建築を美学から解放しようと務めた。リッツキーは、1922年の大ベルリン美術展に出品した《プロウンの部屋》の意義について述べた。

グレイフの「新しいエンジニアがやって来る」は、1922年に執筆された。そこでは機械或いは技術と芸術との関係が問われ、積極的に生活を改革していく意図が見える。彼はオートバイや小型自動車をデザインし、エレメンタルで抽象的なフォルムに基づいた交通標識もつくっ

ている。グレエフは次のように述べた。「……新しいエンジニアにはエレメンタルな手段が明らかである。エレメンタルな訓練を受けたエンジニアの世代、新しいエンジニアがやってくる。(中略) エレメンタルな造形万歳!¹⁷⁾」

『G』第2号では編集者としてミースが加わりリヒターが退いた。『G』1号がやや綱領主義的なエレメンタリズムとしての構成主義の芸術理論が中心に編集されていたのに対し、第2号は、芸術と生活との一致を目標とする建築が主なテーマとなった。新しい建築と新しい造形とのインターナショナルのコンセプトにおけるヴァリエーション、及び都市計画、摩天楼等についての考察は、美的な性格を重んじる〈デ・スタイル〉運動の傾向とコントラストをなしていたといえる。またどの芸術雑誌よりも早くフィアット社のリングット工場の記事が掲載された¹⁸⁾。

第3号では編集者にキースラーが加わった。リヒターは冒頭に『G』の発刊の趣旨について次のように述べている。

「雑誌『G』は、我々の時代の救いなきカオスの中に——なお、文明の可能性を認識しようとする、オプティミズムに基づいている。」「文明と最高の技術的産物は、人間の存在を保証するに十分とは言えない——。文化や高い理想がなければ、文明は衰退するに違いない。雑誌『G』は、可能性を持つ文化の材料を集めるのである。」「この意味で『G』は、特別な機関である。しかし一つの、まさに特殊なものではなく、〈時代に即した〉かつ〈時間を超えた〉〈必要物〉のための全般的な材料を集める機関なのである。」¹⁹⁾

リヒターは、第一次大戦前後の時代に生きた芸術家達に共通した危機意識を持ち、時代はあらゆる領域においてカオスが支配していること、しかしこのカオスに対する秩序を理論と実践の両面から形成することにより、新しい文化がやってくることを確信していたと思われる。この様な確信の上に雑誌『G』が刊行されたのである。

上述の趣旨に続けて、実際の間人生活全体に造形が拡大されることが述べられた。「文化は、科学や芸術或いはある他の領域の特別な問題ではなく、さらには博愛主義や利他主義の要件でもなく、共通の存在 (Existenz) の問題」なのである²⁰⁾。そしてこの号では、モード、建築、乗り物、写真、文芸における記事と53点の写真図版、そして始めて書籍や映画会社の広告が含まれ、一部でカラー印刷が用いられた。各論文の要約は、フランス語、英語、ロシア語でも記された。

リヒターは、同じ号に当時の構成主義について批判する記事も掲載している。すなわち「今日この名の下でなされていることは、もはや、会議 (註：1922年のデュッセルドルフ国際会議) での我々の要求であったエレメンタルな造形と全く関係がない²¹⁾。」リヒターのこの批判は、美術商の間で流行様式として定着しつつあった幾何学的抽象という形式において通俗化、

大衆化した「構成主義」と、ハンガリーの〈マ〉グループによる共産主義的行動主義の立場の両方に向けられていた²²⁾。リヒターは、芸術のエレメンタルな造形という立場を守り、この立場でもって都市生活全体と芸術とを結合しようとしたのである。彼のエレメンタリズム＝構成主義は、政治的行動主義や唯美主義的な〈デ・ステイル〉グループ、そしてロシアの〈オブモフ〉グループとも異なるものであったと言える。

第3号には、ミース・ファン・デル・ローエの「工業建築」、ヒルバーザイマーの「構成とフォルム」、グレイフの「新しい技術の必然性」、ブルヒアルツの「移動遊園地 (Lunapark)」, T. ツェラの「裏側の写真 (Die Photographie von der Kehrseite)」, G. グロスの「ゲオルゲ・グロス」、シュヴィッターズの「絶対的な詩 (Konsequente Dichtung)」, ハウスマンの「モード」等々の論文が掲載された。ミースの論考は、それまでの温厚で冷静な批判からダダの挑戦的な批判となっている。グロスはいつも通り社会の偽善を攻撃した。ハウスマンは、ドイツの男性のファッションが窮屈で身体の運動機能を阻害していると述べた。ツェラの「裏側の写真」は、1922年のマン・レイの写真集のための前書きを『G』のために W. ベンヤミンが翻訳したものであり、レイヨグラムについて彼が書いた最初のエッセイである²³⁾。

ブルヒアルツの「移動遊園地」において、スポーツに向けられた社会の独創的なデザインが提示された。「激しい運動 (櫂やブランコ, はずみ車) の喜び, 驚きやセンセーションへの満足, 車の非常に巧みな操作の感覚, フォルム, 色彩に対する好奇心. 騒音と轟き, 響きと調子に耳を傾ける」といった言葉でスポーツに向けられた新しいデザインのコンセプトを示していた²⁴⁾。人間の身体感覚に直接影響を与える様々な事象の研究は、まさにグレイフの普遍的な原則に一致した技術者の芸術創造に拡張され、芸術と機械文明との新たな結びつきを示唆しているように思われる。

『G』第4号は、約2年の休刊の後に出版された。この間リヒターは、抽象映画の制作に没頭していた。また1925年5月に彼は父親と最も重要な友人エッケリングを相次いで失った。第4号以降、リヒターは『G』を一人で編集している。第4号の表紙には、建築写真とシュプレマティズムの絵画要素がコラージュとなって表され、近代的な都市生活を表象する建築とシュプレマティズムが重ね合わされた構成主義の一つの姿が示されていた。だがなによりもこの号は、僅か45歳で死んだエッケリングに捧げられた。「エッケリングの四つの遺稿」とリヒターによるエッケリングの追悼文が掲載された。その他、ヒルバーザイマーは機械のように正確に機能する都市を求め (「アメリカの建築」), グレイフは遊園地, ジャズバンド, チャップリン, スキー, そして世界旅行といった余暇の楽しみを含めた生活全体を支える技術の課題について述べた (「楽しい余暇……新しい技術による (Vergnüglicher Überfluß...durch neue Technik)」。さらに『デ・ステイル』(1925年第6巻10/11号)に掲載された F. キースラー

の宣言文「空中都市」がこの号に再録された。これらの論考から、『G』は、新しい都市生活のイメージを提示しようとしたことが明らかになると思われる。

最後の『G』5/6号では、映画が特集された。ここでは、F. レジェ (Fernand Léger, 1881-1955) の《バレエ・メカニク》、リヒターの《リズム21》及び《リズム25》、R. クレール (René Clair, 1898-1981) と F. ピカビア (Francis Picabia, 1879-1953) による《幕間 (Entr'acte)》等に関する幾つかの論文が掲載された。またエッゲリングやリヒターの絶対映画をいち早く紹介した R. クルツ (Rudolf Kurtz) の著書『表現主義と映画』から一部分が紹介された²⁶⁾。さらにヒルバーザイマーの「読むな 禁止された映画! (Nicht lesen verbotener Film!)」には、『G』5/6号の発行と同時期にベルリンで上映されたエイゼンシュテインの《戦艦ポチョムキン》の小さなカットが付けられた。このように抽象映画をはじめ、当時の新しい映画についての論考が多数掲載されたことが、5/6号の最大の特徴だと言えよう。これらの論文は、共通して映画における造形性を重視し、ハリウッドの偽物の涙を批判した。

以上の『G』の概観から次のことがいえよう。『G』は、エレメンタリズムに基づく構成主義の理論を都市生活全体のデザインに向け、より具体的な提案を示す形で編集されていると思われる。その際、狭いナショナリズムを排し、国際性を前面に押し出している点、1922年5月のデュッセルドルフでの「構成主義インターナショナル」の精神を受け継いでいたといえる。また、『G』における論考の執筆者を見ても、構成主義とダダとの相互補完的な関係が明らかになると思われる。リヒターが述べているように、「ダダが発見した偶然の法則が秩序や構造に向かう傾向の片割れ」であり、「我々が求める課題は、破壊的かつ構成的なもの」であったからである²⁶⁾。そしてミースの高層建築と共に、リヒターとエッゲリングの抽象映画の構成主義的な理論化が試みられたことも『G』の特色として注目に値すると思われる。

リヒターの構成主義と抽象映画

この章では『G』における構成主義の展開とリヒターの抽象映画の展開とがある連関を有していたこと、そして『G』の最終号においてリヒターは、構成主義の抽象映画の確立を試みようとしたこと、この二点を中心にリヒターの抽象映画に注目したい。リヒターの抽象映画については、これまでダダやシュルレアリスムとの関連で論じられることが多かったが²⁷⁾、ここでは『G』の基本理念といえるエレメンタルな構成主義との関連に注目してその特色と意義とを明らかにしたい。

リヒターによれば、ドイツにおける実験映画のはじまりは、1921年である²⁸⁾。この年、リヒターの最初の抽象映画《リズム21》が完成し、W. ルットマン (Walter Ruttmann) の《作

品 (Opus) 1》がベルリンで上映された。《リズム21》は『G』第1号に掲載された。『G』3号には、エッゲリングの映画が取り上げられ、4号ではR・クルツの著書『表現主義と映画』の一部が掲載された。『G』の最終号は映画特集であった。最終号が発行された1926年、リヒターは《映画研究 (Filmstudie)》において、それまで抽象的なフォルムだけを用いていた映画に具象的なモチーフを導入した。翌年の《午前の幽霊 (Vormittagsspuk)》では抽象的なフォルムは姿を消した。従って、リヒターの抽象映画の展開と平行する形で『G』における構成主義の運動が展開していったことが予測できるであろう。ではリヒターの抽象映画の成立と展開は、エレメンタリズムとしての構成主義と具体的にどんな関係があるのだろうか。

リヒターは1910年代中頃、イタリア未来派に注目していた²⁹⁾。またE. マイブリッジやE. マレイの連続写真にも注目していた³⁰⁾。彼は、「運動を造形芸術において表現することは、今世紀に繰り返し現れた動向である。(中略) 静力学的なものは破壊されねばならない³¹⁾」といい、時間のエレメントを造形芸術に導入する際、音楽との類比で形と色のコンポジションをつくることを学んだ。彼は、リズムと音楽の対位法を重視した。リヒターは次のように述べている。「私が見いだそうとしたものは、カオスではなく、その反対物で、そこには人間の心が場を占め、しかも自由に流れるような秩序である。(中略) 音楽における対位法の深い意味によって私は対象 (主題) を全く捨て去り、与えられた平面に自由な抽象的諸部分に対立、並置させて、分節 (統合) することができた³²⁾。」このように音楽の対位法と連続写真への着目が、後に時間的に動く色と形としての映画制作にリヒターを駆り立てたといえる。

1918年、リヒターはチューリッヒでエッゲリングと出会い、まず自然の形態から抽出された抽象的な形態の素描から始めて、次に連続的に変化する形態を横に並べた「巻物絵画」において、時間と運動のエレメントをひとつに統合した。彼らが探究した線と面、角のある形と丸い形、水平と垂直、明暗、大小といった対立と調和の緊張は、弁証法的に統合された。このような試みは1910年代の多くの画家の関心事であったが、同時にエレメンタリズムとしての構成主義の一つの様相でもあったと考えることができる。

リヒターの最初の抽象映画《リズム21》(1921年) とエッゲリングの《水平・垂直オーケストラ》(1920年) 及び《対角線交響曲》(同年) は、一般にダダ映画と言われることが多い。エッゲリングの《対角線交響曲》は、曲線や縞模様や楕形、縦琴形の形態、対角線といったグラフィカルな構造を有していた。しかしリヒターの《リズム21》(図3) は、シュプレマティズムに近い単純な構築的形態と未限定な空間に還元されている点、構成主義的な性格をより強く持っていたと思われる。

《リズム21》では、映画フィルムの縦横の比率から形成のための座標システムが導き出された。それに従って正方形と四角形の単純な基本形態に還元された個々の形象は、上下左右、

前後に連続的に動かされることにより、視覚的効果を通じた空間のイリュージョンを喚起した。この映画では、白と黒の間の陰翳豊かなグレイの階調において、またネガとポジ、図と地、水平と垂直といった緊張に満ちた連続する変化において、遊戯的な運動が形成された。この遊戯は、さらに時間においてリズムカルに構築された。従ってリヒターは、エレメンタルな視覚的手段と映画技術でもって、観者が物理的運動感覚を強く感じるような効果を与えようとしたのだといえるだろう。

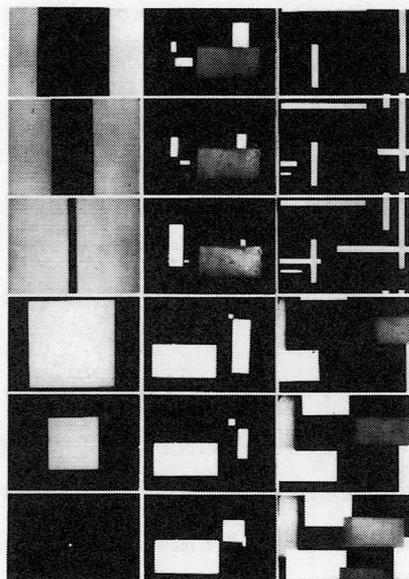


図3

1925年5月3日、ウファ（UFA, Universum-Film-AG）映画会社と〈11月グループ〉による映画祭がベルリンで催され、リヒターの《リズム21》、エッゲリングの《対角線交響曲》、F. レジェの《バレエ・メカニク》、ルットマンの「作品」シリーズそしてクレールとピカビアの《幕間》等が上映された³³⁾。この映画祭等を契機に、リヒターの映画制作の本質的变化が、1926年の《映画研究（Filmstudie）》で始まる。そしてこの年の『G』の最終号（5／6号）には、上述の映画祭の出品作品が取り上げられた。《映画研究》においてリヒターは、ガラス製の目や頭部といった具象的な映像モチーフと光のプリズムの効果とを、抽象的なフォルムに融合させた。この映画の自然のモチーフの導入は、例えばマン・レイの《理性の回帰（Le retour à la raison）》や、F. レジェの《バレエ・メカニク》等の同時代のシュルレアリスム映画の動向に影響を受けた結果であるといわれている³⁴⁾。

リヒターのシュルレアリスムへの接近は、《午前の幽霊》（1927／28年、図4）で頂点に達した。そこでは、抽象的フォルムが消え去り、具象的な映像の自由な合成と結合が見られる。ホファッカーは、このようなシュルレアリスムへの接近が『G』の早い終刊と深く関係していると考えている（もっともリヒター自身はそこにダダ的なものを表そうとしたと述べているが³⁵⁾）。

これに対してH. W. レドッテは、《午前の幽霊》においてリヒターがなお構成主義的な契機を重んじていたという。なぜなら巻物絵画を経て抽象映画に至ったりヒターの抽象映画は、モンタージュの概念を考慮することで、「映画の構成主義」に至ったと考えることができるからである³⁶⁾。そして『G』の5／6号の映画論にもこうした方向を読みとることは可能であると

思われる。リヒターは、エイゼンシュテインの《戦艦ポチョムキン》を見ており、モンタージュにおいて、映画が完全に独自の、映画的な現実を構成することができるということを知っていた³⁷⁾。エイゼンシュテインの構成は、ヴェルトフやブドゥキン同様、もはや形態、線、方向など形象内部の対立と衝突とを意味するだけでなく、様々なカットの間の対立と緊張をも意味していた。《午前の幽霊》にはシュルレアリスム的な具象的な映像モチーフがみいだされるが、リヒターは同時にモンタージュ技法をもそこに導入している



図4

のである。従ってリヒターの《午前の幽霊》は、完全にシュルレアリスムの映画になったというよりも、上述のロシア映画に由来する、場面のダイナミックな緊張を目指した新たな構成主義の方向を読みとることでもあるのではないだろうか。

以上の考察から、リヒターの抽象映画の展開は、『G』が全体として目指したエレメンタリズムとしての構成主義運動の映画の領域におけるひとつの実践的な成果として理解することが出来ると思われる。そしてリヒターの《リズム21》や《午前の幽霊》は、より広い視点からみれば、モホイの《大都市のダイナミズム》やルットマンの《ベルリン大都市交響曲》とともに、構成主義の代表的な映画に加えることも出来るのではないだろうか³⁸⁾。

おわりに

雑誌『G』は、表現主義、ダダ、ロシア構成主義、デ・ステイル運動、シュルレアリスムといった1920年代前半におけるヨーロッパの様々なアヴァンギャルドの交流の中で成立・展開した雑誌であった。それは特にロシア構成主義の受容の過程で成立したエレメンタリズムとしての構成主義を最大の特徴としていた。芸術の純粹化と抽象化は、たしかにモダニズム、アヴァンギャルドの中心的特性の一つであると言えるが、我々が見てきた雑誌『G』のグループ、とりわけその中心人物であるリヒターの芸術観とその抽象映画に見いだすことができるモダニズムは、純粹芸術の媒体への還元を意味するそれというよりも、むしろ機械時代の都市生活全体の造形化を目指すという点でのモダニズムを意味していたといえる。

「芸術と生活の全般的な状況を明らかにする」という綱領を持つ『G』は、都市生活全体を、

技術と芸術、生活との連関において、理論的かつ実践的にデザインしようとした。それはロシア構成主義が目指した社会主義ユートピアとも、ドゥースブルフの唯美主義的な造形とも幾分異なっていたと思われる。また『G』と並行して展開したりヒターの抽象映画は、西側で受容された広義の構成主義の一つの成果であり、それは、従来言われてきたダダ及びシュルレアリスムの映画である以上に、構成主義の映画の一つの典型とってよいのではないだろうか。

〔付記〕本稿は、「芸術実践と機関誌——虚構と日常のはざま」のテーマで、平成11年度「花王芸術・科学財団」から受けた助成金による研究成果の一部である。

註

- 1) ed. Hans Richter, *G. Material zur elementaren Gestaltung, Juli 1923 - April 1926*, (rpt. in ed. Marion von Hofacker, *G. Material zur elementaren Gestaltung - Herausgeber : Hans Richter 1923-1926 (G 1923-1926)*, Der Kern Verlag, 1986.)
- 2) cf. R. Banham, *Theory and Design in the First Machine Age*, Architectural Press, London, 1960, pp. 185-186.
- 3) 吉積 健, 『メディア時代の芸術 芸術と日常のはざま』, 勁草書房, 1992年, pp. 17-34. 宮島久雄, 『1920年代美術とバウハウス』, 『バウハウスとその周辺 I 美術・デザイン・政治・教育』バウハウス叢書 別巻1, 中央公論美術出版, 1996年, pp. 9-36.
- 4) ed. U. Conrads, *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*, Berlin, 1964. F. Schulze, *Mies van der Rohe: A Critical Biography*, University of Chicago Press, 1985.
- 5) M. v. Hofacker, G - Die erste moderne Kunstzeitschrift Deutschlands, in ed. M. v. Hofacker, *G Material zur elementaren Gestaltung, Juli 1923 - April 1926*, op. cit. (頁番号無し)
- 6) U. Gärtner, » Es kommt der neue Ingenieur! 《 Zum Selbstverständnis des Künstler-Ingenieurs Werner Graeff, in Catalog, *Konstruktivistische Internationale schöpferische Arbeitsgemeinschaft. 1922-1927. Utopien für eine europäische Kultur*, Verlag Gerd Hatje, 1992, pp. 129-132.
- 7) ダダイスト, R・ハウスマンの文献の一部は, 平井正著, 『ダダ/ナチ 1920-1925 ドイツ・悲劇の誕生【2】』, せりか書房, 1993年に紹介されている。
- 8) cf. H. Read, introduction, in *Hans Richter, autobiographical text by The Artist*, Neuchatel Switzerland, 1965, pp. 5-7. cf. D. Curtis, *Experimental Cinema*, Universe Books, New York, 1971.
- 9) ハンス・リヒター, 針生一郎訳, 『ダダ — 芸術と反芸術』, 美術出版, 1966年, p. 308. 近年, R. E.

- クエンツリの編著『ダダとシュルレアリスム映画』(1996), S. C. フォスターの編著『ハンス・リヒター』(1998)等が出版され、リヒターの多様な活動の全貌が明らかにされつつある。ed. Rudolf E. Kuenzli, *Dada and Surrealist Film*, MIT Press, 1996. ed. S. C. Foster, *Hans Richter - Activism, Modernism, and the Avant-garde*, MIT Press, 1998.
- 10) 『シュトゥルム』誌とハンガリー構成主義の関係については、拙稿「ハンガリーの構成主義と機関誌『マ』」, 京都工芸繊維大学博士論文, 『国際構成主義の研究 — ドイツ及び東欧におけるロシア構成主義の変容 —』, pp. 55-66を参照。
 - 11) H. Richter, *Events in a Life*, in ed. C. Gray, *Hans Richter by Hans Richter*, Thames and Hudson, 1971, p. 40.
 - 12) M. v. Hofacker, *Chronology*, in ed. S. C. Foster, *Hans Richter - Activism, Modernism, and the Avant-garde*, op. cit., p. 256.
 - 13) B. Finkeldey, *Hans Richter and the Constructivist International*, in ed. S. C. Foster, *Hans Richter - Activism, Modernism, and the Avant-garde*, op. cit., p. 111.
 - 14) M. v. Hofacker, *G - Die erste moderne Kunstzeitschrift Deutschlands*, op. cit. (頁番号無し)
: ホファッカーによれば、リツキーは編集者ではなかったという。
 - 15) H. Richter, W. Gräff, *G. Material zur elementaren Gestaltung*, op. cit., p. 1
 - 16) R. Banham, *Theory and Design in the First Machine Age*, op. cit., p. 193.
 - 17) W. Gräff, *Es kommt der neue Ingenieur*, in *G*, No. 1, Juli, 1923, p. 4.
 - 18) cf. R. Banham, *Theory and Design in the First Machine Age*, op.cit. p. 193.
 - 19) G (Hans Richter), *G*, in *G. Zeitschriften für elementare Gestaltung*, No. 3, June, 1924, pp. 11-13.
 - 20) *ibid.*, p. 13.
 - 21) H. Richter, *An den Konstruktivismus*, in *G*, No. 3, June, 1924, p. 72.
 - 22) *ibid.* and cf. M. von Hofacker, *Verbreitung konstruktivistischer Ideen in Berlin und Jena*, in *Konstruktivistische Internationale* -, p.205.
 - 23) T. Tzara, trans. W. Benjamin, *die Fotografie von der Kehrseite* (from Man Ray, *Les champs délicieux*, Paris 1922), in *G*, No. 3, pp. 39-40. cf. W. Kemp, *Theorie der Fotografie II 1912-1945*, Schirmer / Mosel, 1979, p. 94.
 - 24) M. Burchartz, *Lunapark*, in *G*, No. 3, Juni, 1924, p. 36.
 - 25) R・クルツに関しては, [曾根幸子, 「1920年代のドイツ映画の実験」, 前掲書, 『バウハウスとその周辺II』, pp. 49-74] で紹介されている。
 - 26) H. Richter, *Introduction to G*, *Form* No. 3. and Hans Richter, *G. Material zur elementaren Gestaltung*, No. 1, Juli, 1923, p. 1.
 - 27) リヒターの抽象映画の成立状況やその特徴については、既に針生が「訳者あとがき」において主にダダ運動との関連で取り上げ、曾根幸子が「1920年代のドイツ映画の実験」においてエッゲリングとの

- 関係で言及している。またリヒターとエッゲンリングの抽象映画における機械的手段並びに構成主義運動との関係については、吉積健の『メディア時代の芸術』の中で考察されている。
- 28) H. Richter, *Avant-garde film in Germany*, in ed. Roger Manvell, in *Experiment in the film*, New York: Arno Press, 1970, p. 219. 前掲書, 曾根幸子, p. 51.
- 29) H. Richter, *Events in a Life*, in ed. C. Gray, *Hans Richter by Hans Richter*, op. cit., p. 24.
- 30) H. W. Redottée, *Eggeling-Graeff-Richter / Konstruktivismus und Film*, in *Konstruktivistische Internationale*-, op. cit., p. 115.
- 31) H. Richter, *Film*, in *De Stijl*, 5, No. 6, 1922, pp. 91-92.
- 32) H. Richter, *From Representation to Abstraction*, in C. Gray, *Hans Richter by Hans Richter*, op. cit., p. 68.
- 33) H. W. Redottée, *Eggeling-Graeff-Richter / Konstruktivismus und Film*, op. cit., p. 118.
- 34) *ibid.*
- 35) M. v. Hofacker, *G - Die erste moderne Kunstzeitschrift Deutschlands*, op. cit. (頁番号無し) and cf. M. v. Hofacker, *Richter's Films and the Radical Artist*, in ed. S. C. Foster, *Hans Richter - Activism, Modernism, and the Avant-garde*, op. cit., pp. 132-134. ハンス・リヒター, 針生一郎訳, 『ダダ——芸術と反芸術』, 美術出版, 1966年, p. 308.
- 36) H. W. Redottée, *Eggeling-Graeff-Richter / Konstruktivismus und Film*, op. cit., p. 119.
- 37) *ibid.*, and cf. H. Richter, *The film as an original art form*, in *Hans Richter, autobiographical text by The Artist*, op. cit., pp. 46-47.
- 38) R. クエンツリは, *ダダ映画とシュルレアリスム映画を一義的に区別することは困難であると断った上で, シュルレアリスムに比べて, ダダ映画が非常に自己参照的で, 常にイリュージョンを生み出す機械として映画装置を強調していると述べている。エレメンタルな手段とフォルム, そして機械的手段を重視するといった点において, ダダの映画は, シュルレアリスムよりも構成主義に近いといえよう。従ってリヒターの1921年から27年の抽象映画の展開は, 構成主義映画の展開と見なすことができると思われる。cf. Rudolf E. Kuenzli, *Introduction*, in *Dada and Surrealist Film*, op. cit., p. 10.*