

「一般的 (allgemein)」なるものの位相

——芸術学のモダニティ——

三木順子

1. 1913年、ベルリン ——最初の国際美学会議

近代という時代は、市民社会のなかで、美術館とそこでの展示をはじめとするさまざまな新しい制度が確立し、普及し、定着し、展開していく時代であった。19世紀末から20世紀初頭にかけて、人文学のアカデミズムにおいても、次々と新しい制度が打ち立てられていった。そのひとつが、組織的な国際会議である。国際会議において目指されていたのは、ごく限られた人脈のうちに閉じられていた旧来のアカデミズムのありかたを解き放ち、汎ヨーロッパ的でアクチュアルな議論の場を開き、専門分野を有機的に、なおかつシステムティックに発展させていくことであった。1873年にウィーンで、1893年にはニュルンベルクで国際美術史会議 (Kunsthistorischer Kongreß)¹⁾が開催される。また、1898年には、現在の国際音楽学会 (International Musicological Society) の母体である国際音楽協会 (Internationle Musikgesellschaft) が設立され、1904年のライプツィヒを皮切りに、バーゼル、ウィーン、ロンドン、パリで国際会議が開催される。こうした流れのなかで、美学という分野において初めての国際会議が開催されたのが、1913年、場所はベルリンであった。

報告書によれば、3日間にわたって開催された国際会議は、4つの基調講演と、15の分科会での計41本の研究発表で構成され、16カ国から集まった525名の研究者が参加していた²⁾。発表タイトル³⁾から類推するに、研究発表のテーマは、大きく3つのタイプに分けられるように思われる。ひとつは、19世紀以来の新カント主義や心理学的美学の流れを受けて、美的直観や感情の働きの解明を目指すもの、もうひとつは、新しい思想として隆盛しつつあった現象学のモットー「事象そのものへ (Zu den Sachen selbst!)」に則して、音楽におけるリズムや、文芸における詩的言語や、絵画におけるフォルムや色彩の表れを記述し、それぞれの芸術ジャンルに固有の特質を明るみにだそうとするもの、さらにもうひとつは、当時の新しいメディアである写真や映画の意義を問おうとするものである。こうして眺めるならば、20世紀の広義の美学の大まかな枠組み——1) 哲学的美学、2) 諸芸術の理論、3) 科学技術の発達をもたらす知覚の変容の論理、を柱とする枠組み——が、すでに1913年という早い時点で整えられていたことが伺えよう。

だが、このベルリン会議には、現在の国際美学会議 (International Congress of Aesthetics) とは大きく異なる点があったことを見逃してはなるまい。ベルリン会議の正式名称は、「美学および一般芸術学会議 (Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft)」であった。ここで注目すべきは、今日ではもはや用いられることのない、「一般芸術学 (allgemeine Kunstwissenschaft)」という用語である。一般芸術学という語は、ドイツ観念論の伝統のなかで

用いられてきた「芸術哲学」という語とは異なるものとして、また、19世紀後半の美術史の思弁的な方法論研究のなかで好んで用いられた「芸術学」という語とも異なるものとして、20世紀初頭に新たに提唱された用語である。本稿は、この特殊な用語のもとでいったい何が企てられていたのかを明るみにだそうとするものである。

議論を先取りしていうならば、1913年のベルリン会議は、たんに学術の場を開き、汎ヨーロッパ的なネットワークを構築することを目的とするだけのものではけっしてなかった。むしろこの会議は、美学という分野そのもののありかたを根本的に問い直し、一般芸術学という新しい語を用いながら、よりモダンな学問体系を構築しようとする大掛かりな企ての一端が、目に見える形をとって現れてたものにほかならない。以下では、その企てを辿りながら、それが持つモダニティを、「一般 (allgemein)」という形容詞に託された意味との連関において考察していきたい。

2. 網羅的な研究を目指して ——マックス・デッソワールの一般芸術学

ベルリン会議を組織したのは、当時、フリードリヒ・ヴィルヘルム大学（現フンボルト大学）で哲学の教鞭をとっていたマックス・デッソワール (Max Dessoir, 1867～1947) であった。フリードリヒ・ヴィルヘルム大学でディルタイのもとで哲学を学び、さらにヴュルツブルクで心理学と精神医学を修めたデッソワールは、父親がポーランドからベルリンにでてきた舞台俳優であったこともあり、若い頃から文芸や舞台芸術に造詣が深く、結婚してその妻となったスザンネはオラトリオの歌手であった。フリードリヒ・ヴィルヘルム大学で哲学の教鞭をとるなかで、デッソワールは次第に、美学への関心を強めると同時に、美学の伝統に対して疑問を抱くようになる。デッソワールが問題視したのは、第一に、伝統的な美学が、芸術を扱うにあたって、芸術の理念についての議論に終始し、芸術の創造や受容の実際のありさまに直接には目を向けてこなかったこと、第二に、伝統的な美学が、芸術の価値をもっぱらその「美 (das Schöne)」に限定してきたことであった⁴⁾。旧来の美学の方法だけでは、芸術の機能や価値のすべてを解明することはできない。要請されるべきは、「美しい芸術」というドグマにもはや囚われることなく、「芸術に関わるありとあらゆることがらを含みこみ、芸術という壮大なる事実適切に対処する」⁵⁾、新しい学である。デッソワールはこの新しい学を、美学が果たすことのできない、芸術の包括的な研究をみずからの使命とし、美学とともに並び立つものとして、1906年に出版した著書『美学および一般芸術学』において提唱した。「一般芸術学」という用語は、ここで初めて公けにされることとなる。デッソワールの企てにおいて、「一般」という形容詞が意味していたのは、なによりもまず、芸術に関わるすべてのことがらを網羅し包含しようとする壮大なベクトルであったといつてよかろう。

包括的で網羅的な研究を目指すためには、各々の研究成果を集め、比較し、繋げ、共有していくための組織が不可欠であった。書籍を出版したのと同じ1906年、デッソワールは、みずからが主宰となって『美学および一般芸術学雑誌』 (*Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*)⁶⁾ を創刊し、1年に1冊のペースで定期刊行するとともに、1908年からは研究会⁷⁾ も定期開催する。デッソワールは、美学と並び立つ一般芸術学を、ただ個人的な主張と

して提唱するに留まるのではなく、雑誌や研究会という学術的な制度のなかに組み込み、共同研究として実践的に展開させていくことに熱心であった。このような組織的な活動をとおして、大規模な国際会議を開こうという気運が急速に高まり、1913年のベルリン会議が実現することとなる。

だが、社会の情勢は芳しくはなかった。ベルリン会議の翌年の1914年に刊行された『美学および一般芸術学雑誌』第9巻では、来る15年に第2回国際会議がウィーンで開催されることが公示されていた⁸⁾。しかし、第一次世界大戦の影響により、第2回国際会議の開催は結局のところ叶わず、研究会も停止を余儀なくされる。ただ、雑誌は毎年刊行され続けた。第一次世界大戦が終了した後、1924年になってようやく、第2回美学および一般芸術学会議が再びベルリンで開催される。以降、1927年に第3回会議がハレで、1930年に第4回会議がハンブルクで開催され、ドイツ国内での定期集会が定着していく⁹⁾。だが、それらは、規模のうえでも編成のうえでも、もはや国際会議の体を成してはいなかった。

このような経緯を振り返るならば、一般芸術学の企ては、一見したところ、第一次世界大戦の混乱に阻まれ、短い期間のうちに勢いを失っていったように思われる。確かに、おもてだった活動としては、1913年の国際的で大規模なベルリン会議がすでに頂点を示していたのは事実であろう。だが、新しい学としての一般芸術学が、制度や組織といった外側の形式ではなく、その内側においてどのようなありかたを目指していたのかに注目するならば、むしろ重要なのは、ベルリン会議以降の動きであろう。そこで中心的な役割を果たしていたのが、エミール・ウーティッツ (Emil Utitz, 1883 ~ 1956) であった。

3. 根本的な次元を目指して ——エミール・ウーティッツの一般芸術学

プラハ出身のウーティッツは、ミュンヘンで法学を学びはじめるが、世紀転回期のミュンヘンの自由な雰囲気の中で若い芸術家たちと知り合うにつれ、次第に、考古学や美術史に興味を移し、最終的にはミュンヘン、ライプツィヒ、プラハで哲学と心理学を修める。心理学的美学の新しい成果を受容しながら研究を続けるなかで、デッソワールの著作を知ったウーティッツは、それに深く共鳴するようになる。1906年にデッソワールの共同研究者となったウーティッツは、『美学および一般芸術学雑誌』の定期刊行に主要メンバーのひとりとして従事し、やがて、デッソワールの推薦によりロストック大学で哲学の講師のポストに就く。1913年のベルリン会議の開催にあたっては、ウーティッツは、実行委員として尽力するとともに、会議の正式名称と同じ「美学および一般芸術学」というタイトルで研究発表も行った¹⁰⁾。

ベルリン会議が終わった後、ウーティッツは、その主著『一般芸術学の基礎づけ』の第1巻を1914年に、第2巻を1920年に出版する¹¹⁾。この著作を紐解くならば、しかし、ウーティッツが、必ずしもデッソワールと見解を同じくしていたのではないことが見えてくる。ウーティッツは、ひとまずはデッソワールと同様に、芸術に関するあらゆることがらに目を配ることを重視する。だが、ありとあらゆることがらを含みこみ、それらすべてをデッソワールのいうように公平に取り扱うならば、ともすれば一般芸術学は、さまざまな個別研究のたんなる「貯水池」になってしまいかねない。ウーティッツが懸念したのは、一般芸術学が、雑多な研究のとりと

めのない寄せ集めに終わってしまう危険であった¹²⁾。必要なのは、学としての体系である¹³⁾。ウーティッツは、体系の主軸となるのは、特定の手法や特定の価値範疇などではなく、むしろ、すべての研究に通底する共通の態度であり、この態度にこそ、一般芸術学の特徴が認められるべきだと考えていた。芸術に関するあらゆることがらを網羅的に包含するにせよ、美学や心理学や歴史学といった諸学の助けを得るにせよ、一般芸術学の研究はすべて、「芸術とはなにか」を確かめようとするものでなければならない。ウーティッツが目指したのは、一般芸術学が、芸術とはなにかという問いを根本問題として共有する学問体系であることをはっきりと示し、学としてのさらなる展開のための基礎を固めることであった。

芸術とはなにかを問うことは、芸術に関わることがらすべてをただ包括することでもなければ、それらのたんなる共通項を導き出すことでもない。むしろ、ウーティッツが問おうとしたのは、芸術を芸術として成り立たせているもの、すなわち、それがなくては芸術がもはや芸術ではなくなってしまう、もっとも根本的な要件とはなにかであった。ウーティッツの一般芸術学において「一般」という形容詞が意味しているのは、あれやこれやの芸術が深いところで共有している、芸術の本質と呼ぶべきものの次元にほかならない。一般芸術学とは、芸術の本質(Wesen der Kunst)を探究する学であるとウーティッツは定義する¹⁴⁾。そのウーティッツ自身が、芸術の本質を「ゲシュタルトウंक (形の生成)」という契機のなにかに認めようとしていた¹⁵⁾ことは重要である。なぜなら、この点にこそ、一般芸術学のモダニティが幾重にも反映されているからである。

美学の分野においては、20世紀初頭は、実証主義や経験科学の流れを汲む心理学的な方法が勢いを強め、さらにそこに現象学の隆盛が加わり、19世紀以前とは決定的に異なるモダンな美学が展開しはじめる時期であった。そうしたモダンな美学においては、フッサールの「像意識(Bildbewußtsein)」のように、イメージ(Bild)とその知覚をめぐる用語が新しい議論のキーワードとなり、心理学の用語「ゲシュタルト」もそのなかのひとつであった。さらにいえば、「ゲシュタルト(Gestalt)」の動詞形「gestalten」が名詞化した「ゲシュタルトウंक(Gestaltung)」は、当時のドイツ語圏において、19世紀の装飾的な工芸からは一線を画した先鋭的なモダン・デザイン運動のもっとも重要なキーワードでもあった。個々の製品や建物を設計することが、新しい身体性や環境世界や、ひいては新しい社会の設計につながりうることを強く意識していたデザイナーや建築家たちは、設計という活動のその広い射程の全体を「ゲシュタルトウंक」とみなしていた。このことは、建築家ヴァルター・グロピウス(Walter Gropius, 1883～1969)が1919年に開設したバウハウスが、デッサウに校舎を構えた1925年から1932年までのあいだ、「ゲシュタルトウंक大学(Hochschule für Gestaltung)」とカテゴライズされていたことから明らかであろう。1920年代のバウハウスのカリキュラムは、アトリエでの実習と教室での授業に分かれ、教室での「フォルム」の授業は、観察(Anschauung)、表現(Darstellung)、生成(Gestaltung)の3教科の理論と実践で構成されていた¹⁶⁾。このゲシュタルトウंकの教科を担当していたのが、画家のパウル・クレー(Paul Klee, 1879～1940)とヴァシリー・カンディンスキー(Wassily Kandinsky, 1866～1944)であった。ウーティッツは、若いころからベルリンとミュンヘンでグロピウスやクレーやカンディンスキーと親交を結んでおり、とりわけ、1925年にロストックからハレ大学に移ってからは、たびたびデッサウのバウハウスに彼らを訪ねていた¹⁷⁾。ウーティツ

ツの一般芸術学は、黎明期から展開期へとダイナミックに移行していくドイツ・モダニズムの思想・芸術・デザイン・建築にアクチュアルに呼応する、生きた理論であったといつてよからう。

一般芸術学のモダニティは、しかし、このような同時代性に留まるのではない。さらに注目されるべきは、ウーティッツが、ゲシュタルトウンク (形の生成)、つまり制作のプロセスの位相に芸術の本質を求めようとしている点である。従来の美学は、芸術を、もっぱら作品とその観照という側面から論じ、美的価値や美的経験の問題として扱っていた。芸術の制作については、扱われることはあったにせよ、あくまでも、論理的に説明することが不可能なものとして記述されるにすぎなかった。例えばカントは、芸術を、教えることも学ぶこともできず、ただ、自然の恩寵としての才能——すなわち「天才 (Genie)」——だけが生み出すことのできるものとみなしていた。このような美学の慣習を、すでに 19 世紀に決定的な仕方克服していたのがコンラート・フィードラー (Konrad Fiedler, 1841 ~ 1895) であった。フィードラーは、制作は、ファンタジーに突き動かされる謎めいた行為などではけっしてなく、むしろ、覚醒した意識のもとで、確固たる論理をもって展開する活動であるとする。画家がなにかを見ながら描くことは、日常生活における視覚の活動とはまったく異なる透徹した眼の活動が、手の活動へと延長していくことであり、そこから、そのような仕方ではか生みだされえない「フォルム」が生成していく。フォルムの生成のプロセスを論じることをとおしてフィードラーが目指していたのは、芸術が、人間の諸々の活動から分岐して、比類のない活動となる、その分岐点を見極め、芸術の独自性の根源 (Ursprung) を明るみに出すことであった¹⁸⁾。ウーティッツはその著書『一般芸術学の基礎づけ』のなかで、芸術の本質とはなにかを問う一般芸術学の礎石を、デッソワールにではなく、さらに遡ってフィードラーの芸術論のなかに求めていた¹⁹⁾。芸術の本質の次元、すなわち、すべての芸術がそこから生じてくる根源とは、芸術をほかの営みから分かち、ほかの営みから引き離す、一種の裂け目にほかならない。ウーティッツがフィードラーから引き継いだのは、芸術を、なにもものにも依存することなく自律的に展開しうる領域とみなす視点であった。このような自律性への志向こそが、一般芸術学を、古典的な美学とも今日のカルチュラル・スタディーズとも異なる、モダニズム的なものとして際立たせる、もっとも大きな特徴であるといえよう。

4. エピローグ

ウーティッツは、しかし、けっして視野の狭い本質主義者でも排他的な純粹主義者でもなかった。むしろウーティッツは、広くハイブリッドな視座から芸術の自律性を眺め返そうとする姿勢も持ちあわせていた。ウーティッツのもとには、共同研究者であるデッソワールに加え、理論物理学者アルベルト・アインシュタイン (Albert Einstein, 1879 ~ 1955)、神学者で医者でオルガン奏者でもあったアルベルト・シュヴァイツァー (Albert Schweitzer, 1875 ~ 1965)、詩人で文芸学者のフリードリヒ・グンドルフ (Friedrich Gundolf, 1880 ~ 1931)、モダン・アートの画廊や出版社を経営していたブルーノ・カッシーラー (Bruno Cassirer, 1872 ~ 1941)、その弟で文化哲学者のエルンスト・カッシーラー (Ernst Cassirer, 1874 ~ 1945)、彫刻家のエルンスト・バルラッハ (Ernst Barlach, 1870 ~ 1938)、画家のマックス・リーバーマン (Max Liebermann, 1847 ~ 1935)、建築家グロピウスら、世代も専門分野も異なる多彩なメンバーらが集う大きなサー

クルが形成されていた²⁰⁾。

だが、このようなユニークで大きな環のなかで、一般芸術学がさらにダイナミックに展開するには至らなかった。1920年代後半から社会の情勢は再び悪化し、1933年にはナチスの独裁政治がはじまる。この年、遠くユダヤの血をひくデッソワールは思想的な発言を禁じられ、『美学および一般芸術雑誌』の主宰を退くことも余儀なくされる。ユダヤ人であったウーティッツは、ハレ大学の職を追われ1934年にブラハに戻り、なお精力的に研究を続けていたが、1939年のドイツ軍の侵攻とともに執筆や講演は禁じられ、1942年には夫人とともに収容所に送られる。第二次世界大戦が終わって間もなく、デッソワールはベルリンで生涯を閉じた。ウーティッツはブラハで活動を再開するが、執筆のほかは、限られた招待講演に応じるだけであった。

この一方で、1930年代以降、美学は、フランスやイタリアなどで新たに活性化し、その範疇と方法を広げていく。ドイツにおいては、戦後、この広い意味での美学が一般芸術学を吸収することとなる。現在、美学を研究する者にとってもっとも詳しいドイツ語の参考書である全7巻からなる『美学の基本概念事典』²¹⁾には、一般芸術学の項目はみあたらない。一般芸術学は、いまま刊行が継続されている『美学および一般芸術学雑誌』の表紙にただその名残をとどめるのみである。

とはいえ、芸術の本質と広がり、理論的に、美学や哲学による基礎づけを重視しながら人文科学全体の共同研究として探求しようとする姿勢が、戦後のドイツでまったく見られなかったわけではない。哲学者ハンス・ブルーメンベルク (Hans Blumenberg, 1920～1996) や、コンスタンツ学派の美学者ハンス・R・ヤウス (Hans Robert Jauß, 1921～1997) ならびにヴォルフガング・イーザー (Wolfgang Iser, 1926～2007) らが中心となり、ハンス・G・ガーダマー (Hans-Georg Gadamer, 1900～2002) や美術史家マックス・イムダール (Max Imdahl, 1925～1988) ら、40名を超えるメンバーで構成された研究グループ「詩学と解釈学 (Poetik und Hermeneutik)」は、1963年から1994年までのあいだに、その都度特別テーマを設定して17回の研究会を開催し、17冊の叢書を刊行した。特にその第3巻『もはや美しくない芸術』²²⁾は、一般芸術学の方向性をもっとも直接的に引き継いでいる。このような「詩学と解釈学」グループの功績は、見方によっては、一般芸術学の企てが、時を隔てて、本来の企画者の不在のなかで黄金期を迎えたものといえるのかもしれない。実際、「詩学と解釈学」のメンバーらは、近代の埋もれた名著の再編集に力を入れ、フィードラーの著作集やウーティッツの『一般芸術学の基礎づけ』を、解題を新たに書き添えて出版している。

いずれにせよ、最後に強調しておきたいのは次の点である。芸術とはなにかが、近代においてアクチュアルな問いとなるであろうことを予見したのは、ヘーゲルであった。ヘーゲルはその『美学講義』で、美しい芸術の時代はもはや終焉し、芸術は研究されるべきもの、すなわちひとつの学問となると説いた。ヘーゲルが1820年の冬、50人の聴講生を前にして美学を講じたのは、フリードリヒ・ヴィルヘルム大学 (現フンボルト大学) であった。芸術学のモダニティを尋ねる本稿の問いは、もとを辿れば、ベルリンのウンターデンリンデンに近い小さな講義室で、すでに200年も前に発せられたものであった。

1) 1873年にウィーンで開催された最初の国際美術史会議の正式名称は「芸術学会議 (Kunstwissenschaftlicher

- Kongreß)であったが、会議の内容は美術史であった。
- 2) „Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft“, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*. Bd. 9, 1914, S. 94. なお、この国際会議「美学および一般芸術学会議 (Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft)」についての日本語の詳細な先行研究として、片山学「マックス・デッサワールの『一般芸術学』と第一回国際美学会議」(雑誌『美学』54巻4号, 2004年, 1-13頁.)が挙げられる。
 - 3) *Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft Berlin 7.-9. October 1913, Bericht*. Ferdinand Enke, Stuttgart, 1914, S. 21.
 - 4) vgl. Max Dessoir, *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Ferdinand Enke, Stuttgart, 1906, S. 3-8.
 - 5) ebd., S. 5.
 - 6) *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Ferdinand Enke, Stuttgart. デッサワールは1943年までこの雑誌の編集主幹を務めた。雑誌はナチス政権により1943年から発行を停止されたが、1951年から年刊誌として、1966年からは年間2号を発行する雑誌として再刊行され現在まで継続している。
 - 7) 研究会名は「美学研究協会 (Vereinigung für Ästhetische Forschung)」として発足し、1924年に「美学および一般芸術学会 (Gesellschaft für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft)」に改組した。vgl. Wolfhart Henckman „Probleme der allgemeinen Kunstwissenschaft“, in: *Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900-1933*, hrsg. v. L. Dittmann, Stuttgart, 1985, S. 273-334.
 - 8) „ II . Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Wien 20.-23. September 1915“, *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*. Bd. 9, 1914, S. 554-555.
 - 9) vgl. Bernadette Collenberg-Plotnikov, Carole Maigné, Céline Trautmann-Waller „Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft im Zeitalter der Kongress, Vorwort“, *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*. Meiner, Hamburg, Heft 61/2, S. 174-186
 - 10) *Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft Berlin 7.-9. October 1913, Bericht*. Ferdinand Eilke, Stuttgart, 1914, S. 102-105.
 - 11) Emil Utitz, *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft I*, Ferdinand Enke, Stuttgart, 1914. および Emil Utitz, *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft II*, Ferdinand Enke, Stuttgart, 1920. ウーティッツについての日本語の詳細な先行研究として、太田喬夫「ウーティッツと二十世紀初期の美学」(雑誌『美学』34巻3号, 1983年, 1-13頁.)が挙げられる。
 - 12) vgl. E. Utitz, *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft I*, S. 1-3.
 - 13) ヴォルフハート・ヘンクマン「ウーティッツについて」細井雄介訳 (エミール・ウーティッツ『美学史』細井雄介訳, 東京大学出版会, 1979年, 155-197頁に所収), 特に160頁を参照。
 - 14) E. Utitz, *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft II*, S. 1.
 - 15) vgl. E. Utitz, *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft I*, S. 3-13. および E. Utitz, *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft II*, S. 153-159.
 - 16) cf. Prospectus: Bauhaus Curriculum 1925. (ハーバード大学美術館, バウハウ・スコレクション) ヘルベルト・パイヤーがデザインした, 1925年のバウハウス デッサウ校の入学案内に記載された授業プランを参照。
 - 17) エミール・ウーティッツ『美学史』の細井雄介による「訳者あとがき」, 212頁を参照。ウーティッツは、ハレ大学の学生を連れた修学旅行で、デッサウのバウハウスをたびたび訪れていた。またウーティッツは、ハレ美術工芸学校 (Hallische Schule für Kunstgewerbe) の評議員でもあり、当時のデザイン界とのつながりを持っていたであろうことは想像に難くない。
 - 18) vgl. Konrad Fiedler, *Der Ursprung der künstlerischen Tätigkeit*. Hirzel, Leipzig, 1887. 翻訳は、コンラート・フィードラー「藝術活動の根源」山崎正和・物部晃二訳 (山崎正和編『近代の藝術論』中央公論社,

1979年, 61-169頁に所収)。なお、フィードラーの制作論については、拙書『形象という経験』勁草書房, 2002年, 42-46頁も参照されたい。

- 19) vgl. E. Uitz, *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft I*, S. 3-13. およびエミール・ウーティッツ『美学史』, 146-154頁を参照。
- 20) エミール・ウーティッツ『美学史』の細井雄介による「訳者あとがき」, 211頁を参照。
- 21) *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd.1-7, hrsg. Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhard Steinwachs, Friedrich Wolfzettel, J.B. Metzler Verlag, Stuttgart, 2000-2005.
- 22) *Die nicht mehr schönen Künste, Grenzphänomene des Ästhetischen*, hrsg. Hans Robert Jauss, Poetik und Hermeneutik. Arbeitsergebnisse einer Forschungsgruppe III, Wilhelm Fink Verlag, München, 1968.