

# パウル・クレーの作品における植物・文字

野田 由美意

はじめに

パウル・クレーの植物に対する制作上、また芸術理論上での取り組みに関しては、これまでのクレー研究でも多くの言及がなされてきた。本稿でクレーと植物について論ずるにあたっては、とりわけ一九二〇年代前半、ヴァイマルのバウハウスでクレーが教鞭を執っていた時期の作品と芸術理論に注目したい。クレーはゲーテの自然科学論の中でも特に形態学、植物のメタモルフォーゼ理論から強い影響を受けて、自らの造形論との類推を、ヴァイマル・バウハウス時代の論文や講演、講義のための原稿において試みている。また植物に関する作品としてはこの時期特に、一九一六年から一九二二年まで制作した十点の「文字絵」(Schriftbild)の構成を取り入れた、植物をモチー

フにした作品群が多く目立つ。本稿ではまず、クレーが文字絵の実験から、音楽・時間を造形的に表現することを通じて、抽象的、平面的な画面構成の絵画の可能性を模索したことを取り上げる。そして、ゲーテの植物のメタモルフォーゼ理論とクレーの造形論の類推を検討した上で、文字絵を応用した植物に関する作品群について論ずる。それによって改めて一九二〇年代前半にクレーが作品を制作する上で、「植物」がいかに重要な問題を投げかけていたのかが明らかになるだろう。

## 1 一九一六―一九二二年の文字絵

クレーは一九一六―一九二二年に十点の「文字絵」を制作した。これらの作品の中で実際にタイトルに「文字絵」とい

う言葉を用いているのは一九二二年に作られた二点のみであるが、その全体の特徴が他の八点の作品とも共通するため、これらの作品を「文字絵」の範疇に含める。その特徴とは、詩を挿入して画面全体が構成され、線によって形成された文字の間隙が着色されているということである<sup>(1)</sup>。それらの作品は以下に示すとおりである。まず中国の詩のドイツ語訳に基づく文字絵が一九一六年に六点描かれる。梁の詩人王僧孺の詩「秋閨怨」による二点《王僧孺による中国詩のコンポジション》、高く輝いて月が出る。第一部《(1916, 20)》、《王僧孺の詩の第二部》(1916, 22)と、漢武帝の詩「秋風辞」による四点《中国詩のコンポジション》 秋風が吹いて、ほら！へ漢武帝、第一部《(1916, 23)》、漢武帝 第二部 もう蘭の花が咲いて》(1916, 24)、《漢武帝 第三部 (船は) 軽快に進み》(1916, 25)、《漢武帝 第四部 波が音を立てると》(1916, 26)である。次に一九一七年の《Emilie》(1917, 48)と、一九一八年の《かつて夜の灰色から浮かび上がった 色彩文字》(1918, 17) [図1]。最後に旧約聖書の『雅歌』ドイツ語訳に基づく一九二一年の二点、《雅歌による文字絵「彼の口のくちづけで、彼が私にくちづけしてくれたら……」第一ヴァージョン》(1921, 142) [図2]、《雅歌による文字絵「彼の口のくちづけで、彼が私にくちづけしてくれたら」(第二ヴァージョン)》(1921, 179) が描かれる。

最初に文字絵が雑誌や本で紹介されたのは一九二〇年である。

まず、五月六月に開催されたゴルトツ画廊でのクレーの大規模な回顧展の展覧会カタログである、雑誌『Der Ararat』のクレー特集号に、一九一六年の文字絵《王僧孺の詩の第二部》の図版が第一頁に注釈無しで掲載された<sup>(2)</sup>。次いでこの作品と《王僧孺による中国詩のコンポジション》、高く輝いて月が出る。第一部《の図版がやはり注釈無しで、十二月に出版されたレオポルト・ツァーンによるクレーについてのモノグラフに掲載された<sup>(3)</sup>。ツァーンは雑誌『Der Ararat』の編集者であり、このモノグラフはまさにミュンヘンのゴルトツ画廊での回顧展と一揃いになる形で刊行されたのである<sup>(4)</sup>。この二つの作品タイトルは、クレー自筆の作品カタログ及びその写しに記入されたものである。一九二〇年に刊行された両者のテクストで、これらの作品

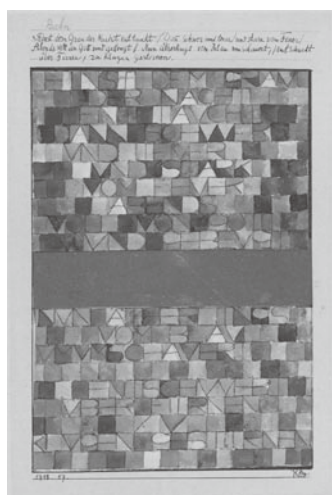


図1 パウル・クレー《かつて夜の灰色から浮かび上がった 色彩文字》1918, 17, 紙に水彩、ペン、鉛筆、厚紙に貼付、ペンによる緑どり、22.6×15.8 cm, パウル・クレー・センター

については、『Schriftbild』(「文字絵」)とだけ記されている<sup>(5)</sup>。一九二〇年より前に展覧会で展示された文字絵は、一九一六年の六点のみである。これらは一九一七年に三つの展覧会で展示

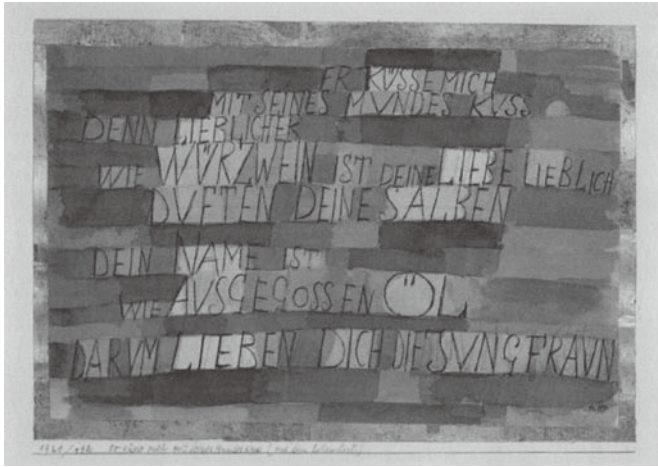


図2 パウル・クレー《雅歌による文字絵「彼の口のくちづけで、彼が私にくちづけしてくれたら…」第1ヴァージョン》1921, 142, 紙にペン、鉛筆、水彩、厚紙に貼付, 16.1×23cm, ローゼンガルト・コレクション

されたが、その内二つの展覧会でこの言葉は使われず、またもう一つの展覧会でも前者に做ったことが推測される<sup>(6)</sup>。そのため一九二〇年の回顧展の時点でクレーとハンス・ゴルツによって『Schriftbild』という言葉が生み出されたことになる。そしてクレーは一九二二年の二点に関して、この『Schriftbild』という言葉をタイトルに入れたのである。

上記の「詩を挿入して画面全体が構成され、線によって形成された文字の間隙が着色されている」という特徴を持つ作品について自覚的に『Schriftbild』(「文字絵」)という範疇を設けたのは、一九二〇年以降ということになる。ただし、一九一六年以前と一九二二年以後にはこのような特徴を持った作品を作っていないため、明らかにこの期間の、あるいはそれ以前から持続しているクレーの関心事が、この作品群を生み出す大きな要因となったと考えられる。その関心事とは、第一に言語である。クレーは、一九一六年以前からすでに言語領域に関心を持っていた。それは彼が詩作を好んだということだけではなく、画家としての出発点から線描画に携わっていたこと、またヴォルテールの『カンディード』(『Candide』)などの挿絵を描いていたことから窺える。そして一九二二年以降、キュビズム、未来派、青騎士の絵画を知ることにより彼の作品が抽象性を増すにつれて、画面上に文字が他の造形的要素と同等の価値を持つて現れ始める。一九一六年の文字絵はこうした実験の最初の成果であり、クレーは結果として十点の文字絵を制作すること

になる。

これらの文字絵の特徴を概観すると、まず一九一六年から一九一八年の文字絵では、色彩は意味論的な基準で配置されている。例えば一九一八年の文字絵《かつて夜の灰色から浮かび上がった 色彩文字》において、画面中央の銀色の帯を挟んで上下画面に書かれたドイツ語の詩は、第一に天体の運行を表しており、色彩がそれを図解していると考えることができる。レンガの壁のように並べられた小さな矩形の列には、各矩形に当てはめられた文字からなる詩行ごとに、それが意味する天空の色が配置されている。つまり、画面上部には太陽の運行に影響を受けた明け方から夕方にかけての空の色の移り変わりが表され、画面下部では沈んだ太陽に代わって月が昇った夜空を表す色が配置されていると推測される<sup>7)</sup>。

さらに最終的に一九二二年の二点の文字絵においては、詩の強音節に当たる各母音に各色が規則的に結び付けられる。これら二点の文字絵は旧約聖書中の『雅歌』、第一章二―三節から構成され、しかもそれはパウル・クレーの父ハンス・クレーによって自由訳された『雅歌』に基づいている<sup>8)</sup>。『雅歌』による文字絵第一ヴァージョンでは、ハンス訳の詩のフォルムに注意が払われた結果、各詩行を矩形の色彩単位に分割し、母音と色を厳密に関係付けてリズムミカルに全体を構成していく方法が採られている。また『雅歌』による文字絵の第一ヴァージョンよりも挿絵的な特徴の強い第二ヴァージョンでも、詩行の配列、

各母音と各色の組み合わせの方法は第一ヴァージョンとほぼ共通している。両作品では、この色彩のダイナミズムと文字による線の生成過程が結合して、画面に時間的、音楽的性質が現れることになる。それは一九二二年の《歌手ローザ・ジルバーの声の織物》(1921.126)や、同年パウハウスの造形理論ノートに記したJ・S・バツハの『ヴァイオリンとチェンバロのためのソナタ第六番ト長調第四楽章アダージョ』の視覚的読み替えなど、その後の作品と造形論の展開に明確な一つの指標を与えるものとなるのである。

このような作品群が現れた芸術的な背景として、次のことが考慮される。絵画上に文字が挿入されることは、中世のミニアチュールにおいては全く珍しいことではなかった。しかし、首尾一貫した視覚的対象として認識される統一された全体という、ルネサンス以降定着する絵画の概念は、シニフィアンとシニフィエの関係が恣意的な言語記号が、自然との類似を前提とする絵画記号の秩序に属さないために、また遠近法による虚構の空間に属さないために、絵画に言葉を書き込むことを許さなかった<sup>9)</sup>。キュビストたちは、その伝統に反して対象を複数の視点から眺め同時に合成した図像として提示することを試みた。その際に画面上に文字を書き込みあるいは新聞等の断片を貼り付け、絵画でしかあり得ない空間表現を追求することになるのである。また同時的な対比作用だけではなく、色彩の動力学が継続して展開していくものとしての時間の原理を、クレーと親

交のあったロベール・ドローネーが非常に横に長い画面において表現しようとする。さらに新興の雑誌の挿絵やポスターの制作に携わったユーゲントシュティールの画家たちは、それらグラフィック作品と共にページを占める、あるいは作品の一部を構成する文字に強い関心を示した。クレーが絵画に言語を取り入れようとした背景には、ユーゲントシュティールの画家たちにおけるグラフィックなものへの関心や、表現主義台頭に際するミニアチュールの伝統の再評価<sup>(10)</sup>、キュビズムや未来派の絵画における造形要素と言語を組み合わせる実験、さらには未来派の詩における音声詩や形象詩、ダダの同時進行詩の実験などが考えられる。文字絵においては、こうした周辺の動向と関係がありつつ、最終的に時間や運動を絵画の中に導入しようとする意図が見えるのである。

## 2 ゲーテの植物のメタモルフォーゼ理論とクレーの造形論

まずは文字絵に代表されるように、時間、運動を作品において追求し始めたクレーは、植物の生長にも強い関心を持った。一九二〇年のベルリンで刊行された『芸術と時代のトリビュネ』誌の特集号「創造の信条告白」に寄稿した論文で、「芸術は創造と比喩のような関係にある」<sup>(11)</sup>と述べているように、クレーは自然の生長過程と芸術の制作過程とのアナロジーを、無数の作品や芸術論で追求し続けた。クレーにとって芸術作品

は自律的な有機体として機能しなければならず、自然の模倣のために用いられるべきではなかった<sup>(12)</sup>。クレーは上記論文で、「芸術は眼にみえるものを再現するのではなく、眼にみえるようにすることだ」と述べている<sup>(13)</sup>。このような考えの源泉として、ゲーテの形態学がこれまでの研究で挙げられてきた<sup>(14)</sup>。クレーが実際にいつゲーテの自然科学研究に触れたのかは従来の研究でも特定されていないものの、ミヒヤエル・バウムガルトナーはその関心を示し得る手掛かりとして次の二点を挙げている<sup>(15)</sup>。一つは一九一八年二月のミュンヘンにおけるルドルフ・シュタイナーの講演を、当時人知学にはまっていた妻リリー・クレーと共に聞いたことで、その講演ではゲーテのメタモルフォーゼ論が詳しく取り上げられた。シュタイナーは一八八三—一八九七年に『ゲーテ自然科学論文集』を編集している。もう一つは一九二二年十月二十一日付のクレーからカテリーネ・S・ドライアーへの手紙で、その関心を記していることである。クレーはヴァイマルのバウハウスに招聘されて一九二一年から二五年にかけて同バウハウスで教鞭を執ったが、その間、一九二三年秋から一九二四年の春までの講義、中でも特に「原理的秩序」の章で自然の生長とその形態の変化の過程を取り上げている。ここではゲーテの形態学における植物のメタモルフォーゼ理論が反映されるとみなされる。その理論においてゲーテは、葉という基本器官が「収縮と拡張」を繰り返し植物が生長していくと考えた。つまり彼は植物を、収縮と拡張を



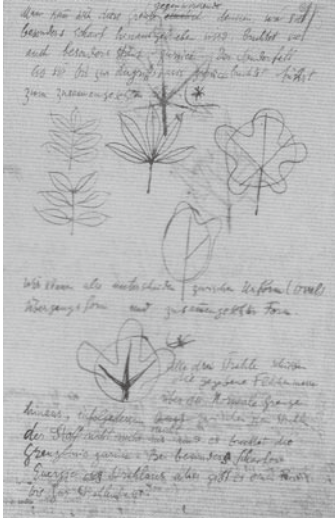


図3 パウル・クレー，教育的遺稿，PN 10 M 9/5，紙にペン，22.1 × 14.4cm，パウル・クレー・センター

繰り返しして栄養・生長・生殖と機能を変えながら上昇していくものととらえ、この植物の根本的なイメージを「原・植物 (Urpflanze)」と呼んだ<sup>(16)</sup>。クレーは「原理的秩序」の章の「葉脈の分岐するエネルギーを考慮し、自然に做った葉の線描」<sup>(17)</sup>で、この「原・植物」のイメージを描いている【図3】。クレーはここで「線の放射力」を述べ、葉脈を均一に分配した結果としての楕円形の「原フォルム」、カエデのようなフォルムを作る輪郭線がエネルギーの強さで内から外へと押し出された「過渡的なフォルム」と「構成されたフォルム」を描き分けている。

ゲートの形態学は、有機体を分析的論証的態度によってではなく、「眼にみえ手でふれられるその外なる部分部分を不可欠

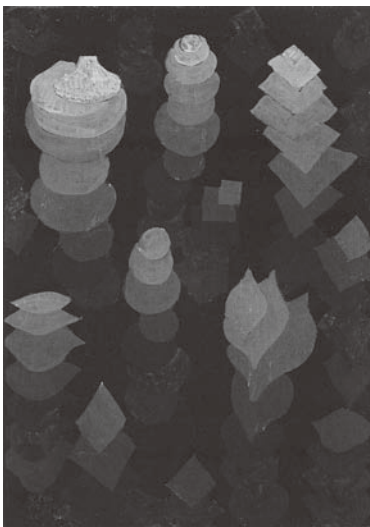


図4 パウル・クレー《夜の植物の成長》1922, 174, 厚紙に油彩, 47.2 × 34.1cm, ピナコテーク・デア・モデルネ, ミュンヘン

のまとまりとして把握し、それを内なるものの反映として受けとめ、こうしてこの全体を「直観においてとらえようとすることを基盤とした」<sup>(18)</sup>。ゲートが生命体の認識について「全体性」を重視したように、クレーもまた「完結し静態化した全体ではなく、作動を継続し続けばこそ成立する「動的な全体性」を目指した<sup>(19)</sup>。それを最も顕著に示すのは、ヴァイマル・パウハウス時代の「階層化 (Stufung)」というフォルムのテーマを持つ作品群である。例えば《夜の植物の成長》(1922, 174)【図4】では、円、紡錘形、矩形の三つの幾何学形が基本となつてそれぞれ植物的なフォルムを形成し、さらにそれらが下から上へとリズムカルに上昇する生長の運動が展開している。同

様の植物をモチーフとした作品として、『垂れ下っている果実』(1921, 70)、『植物の生長』(1921, 193)などが挙げられる。

### 3 文字絵を応用した植物に関する作品

このようにクレーは「動的な全体性」を作品に追求し、ゲーテの形態学への関心から植物の生長を作品に取り入れた。『夜の植物の成長』はそれを顕著に示す作品であるが、クレーはさらに文字絵を応用した植物に関する作品を、彼がヴァイマル・パウハウスで教鞭を執った時期と重なる一九二〇年から二五年にかけて、特に集中して制作している。その特徴は、画面一面に平行線が引かれ、そこに様々な植物が文字や音符のように並べられていくというものである。つまり部分の反復と固体化を繰り返しつつ増殖し、やがて全体が固体化される<sup>(20)</sup>植物の動的でリズムカルなイメージを、詩や楽譜のような構成で表したのである。その結果としてこのフォルムの作品は、畑や庭園や森、また植物相などを表す傾向がある。本章ではこの文字絵を応用した植物に関する作品群に注目したい。

このような特徴の作品として、次のようなものが挙げられる。  
 I 一九二〇年。①一連の油彩画『秋の木々のリズム』(1920, 40)、『リズムカルな木の風景』(1920, 41) [図5]、『ラクダ(リズムカルな木のある風景にいる)』(1920, 43) [図6]、『黒い植物のある庭の絵』(1920, 72) ②これらの作品と同じ

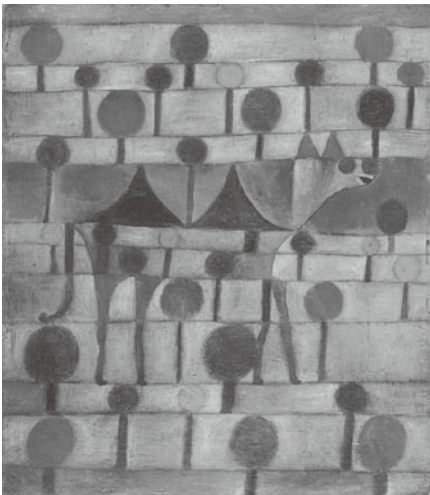


図6 パウル・クレー『ラクダ(リズムカルな木のある風景にいる)』1920, 43, チョークで地塗りしたガーゼに油彩とペン, 厚紙に貼付, 裏面に未完成の着色された習作, 48×42cm, ノルトライン＝ヴェストファーレン州立美術館



図5 パウル・クレー『リズムカルな木の風景』1920, 41, 厚紙に油彩とペン, 47.5×29.5cm, 個人蔵

ような平行線と木のモチーフを使った油彩画《平原の庭Ⅰ》(1920, 184) [図7]と《平原の庭Ⅱ(園亭のある)》(1920, 185) [図8]。これらはもとは一つの作品で、《平原の庭Ⅱ(園亭のある)》の庭の植物が生えている下半分がもとの作品の画面上部、《平原の庭Ⅰ》の庭の植物が生えている下半分がもとの作品の画面下部を占めていた<sup>(2)</sup>。それゆえ、もとの作品は①の



図7 パウル・クレー《平原の庭Ⅰ》1920, 184, 紙に油彩, 厚紙に貼付, 18 × 25.4cm, ツィーグラ・コレクション財団, ミュールハイム・アン・デア・ルール美術館



図8 パウル・クレー《平原の庭Ⅱ(園亭のある)》1920, 185, 紙に油彩, 厚紙に貼付, 18.5 × 25.5cm, 個人蔵(スイス), パウル・クレー・センターに寄託

《リズムミカルな木の風景》などに近いフォルムをしていた。クレーはこれらを上下に切断し、特に《平原の庭Ⅱ(園亭のある)》に青い空の部分を上につけ加えたことで、もとの二次元的畫面構成から三次元的空間へ、より具象的な風景画へ作り変えている。③「絵碑銘(Bilderschrift)」とタイトルに記された二点の作品として、《絵碑銘(馬車のある)》(1920, 116)と



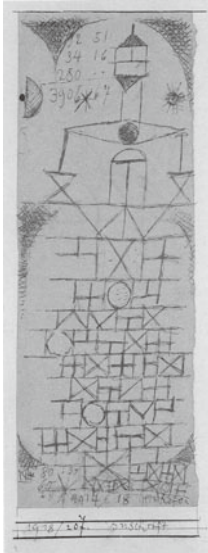


図 10 パウル・クレー《碑銘》1918, 207, 紙にペン, 輪郭線に針のなぞり痕, 厚紙に貼付, 21 × 7.6/7.3cm, パウル・クレー・センター

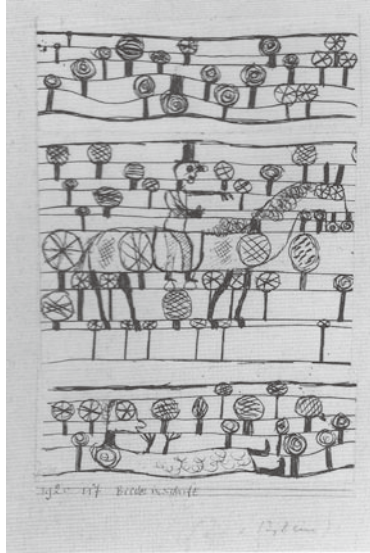


図 9 パウル・クレー《騎手のいる絵碑銘》1920, 117, 紙にペン, もとの作品を切断し再構成, 厚紙に貼付, 20 × 13.6cm, 現所蔵者不明

《騎手のいる絵碑銘》(1920, 117)「**図 9**」、またそれらと類似したフォルムの線描画である《村の狂女》(1920, 31)、《庭園の驢馬》(1920, 53)、《村—狂女》(1920, 55)、《平行に走る水

平線上のコンポジション》(1920, 63)。これらは①の作品群に類似したフォルムを持っている。この「碑銘」というタイトルは、一九一八年の《碑銘》(1918, 207)「**図 10**」や、一九二一年の《碑銘》(1921, 3)<sup>(23)</sup>など、抽象的な形態を文字に見立てて並べ、建造物のようなものにした作品にも付けられている。さらに転じて《人文字》(1924, 92)や《人物文字》(1925, 125 (C5))「**図 11**」のように、平行線上に配置された人間が文字のポーズをとるような作品も作られた。クレーの想像力において、

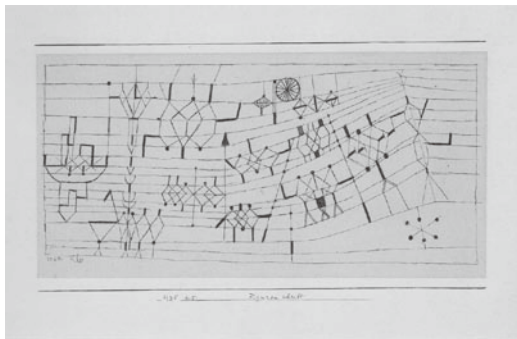


図 11 パウル・クレー《人物文字》1925, 125 (C5), 紙にペン, 厚紙に貼付, 11.6 × 20.4cm, E. W. K., ベルン

文字は植物にも、抽象的な形態からなる建造物にも、また人間にも変化するのである。一九二二年七月三日にクレーは、パウハウスで行った「造形理論」の講義に対する「全般を振り返って」において、自然の生長過程と芸術の制作過程とのアナロジーを次のように述べている。「種々異なる要素の統一をめざして有機的に組織化すること、諸器官を有機体に統合することは、多様なヴァリエーションの形で、繰り返しわれわれの理論的探究の目標であった。…作品は、最初から精密に既定されているのではなく、作品はいずれも或る時点でモチーフ的要素を手掛かりに始まり、種々の器官を経て有機体に生長するのである」<sup>(24)</sup>。このような考えから、『平原の庭Ⅰ』と『平原の庭Ⅱ（園亭のある）』のように、もとの作品が切断され作品が新しい文脈でとらえ直されたり、また文字絵のフォルムにおいて様々なモチーフが連想され作品が作り出されるのである<sup>(25)</sup>。④極細の線描で穀物畑を表した『花と穂』（1920, 89）と『穀物畑の花々』（1920, 109）、またそれらと類似するフォルムを持つ線描画『先史時代の植物相』（1920, 146）。植物をモチーフとした文字絵風の作品においてこの「植物相」というタイトルの言葉は、一九二二年、一九二三年の作品でも取り入れられている。

Ⅱ 一九二二年。線描画『蒸気船が植物園のそばを通り過ぎる』（1921, 199）。これは切断され再構成された作品であるが、一九二三年の『熱帯の園芸』（1923, 55）は『蒸気船が植物園のそばを通り過ぎる』の画面上部からの油彩転写作品となっている。

る。

Ⅲ 一九二二年。『幻想的な植物相』（1922, 26）【図12】、『インドの花園』（1922, 28）【図13】、『早朝の植物』（1922, 180）。これらの作品では、平行線上に配置された三点とも共通する花のモチーフが描かれている。

Ⅳ 一九二三年。①前述の『熱帯の園芸』（1923, 55）。②『宇宙的植物相』（1923, 176）。

Ⅴ 一九二四年。『花園』（1924, 131）、『水草の文字絵（WasserPflanzenschriftbild）』（1924, 132）【図14】、『実った収穫』（1924, 172）、『砂丘の絵』（1924, 177）【図15】、『砂丘の風景』（1924, 213）。これらの作品では、同じような植物モチ



図12 パウル・クレー《幻想的な植物相》1922, 26, 紙にペン、鉛筆、油彩、水彩、厚紙に貼付, 43.7 × 35cm, モーリッツブルク国立美術館



図 13 パウル・クレー，《インドの花園》  
1922, 28, 紙にイングリッシュ・レッドで  
地塗り，その上に水彩とチョーク，厚  
紙に貼付し，水彩とペンによる縁取り，  
24 × 35.5cm, ザールラント美術館

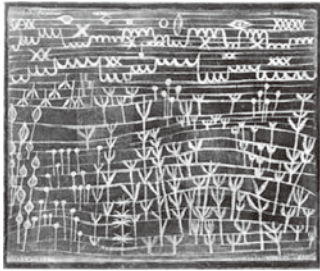


図 14 パウル・クレー《水草の文字絵》  
1924, 132, 茶色の糊絵具で地塗りし  
た紙に水彩，油性透明塗料，テンペラ，  
下に水彩とペンによる帯、グアッシュ  
とペンで縁取り，厚紙に貼付，24.2 ×  
29.3cm, 現所蔵者不明



図 15 パウル・クレー《砂丘の絵》1924,  
177, 紙にペンと水彩，もとの作品を  
切断し再構成，厚紙に貼付，22.4 ×  
22.7cm, ルートヴィヒ美術館

ーフが細かい平行線の上に配置されて画面全体に描かれている。またモチーフはやや異なるものの、同じような構成の作品として《ARA. 熱帯の庭での清涼》(1924, 186)がある。《水草の文字絵》と《砂丘の絵》における植物のモチーフとその配置、および画面上部の波線や十字形、楕円形はほぼ共通している。またこれら一九二四年の植物モチーフの作品の番号に近い番号を持つ作品を概観すると、植物をモチーフにした上記作品群と構成的な関心を共有する三つの傾向の作品が見られる。すなわち、①《壁掛け》(1924, 128)、《カーテン》(1924, 129)など(これらはクレーがもとの作品を切断し、それぞれを独立し

た作品としたものである)のように画面全体を覆う幾何学模様がタイトルと結びついて装飾的な効果を強めている作品、②《構造的I》(1924, 125)、《信者たちの要塞》(1924, 133)、《大聖堂》(1924, 138)などのように建築をモチーフにした作品、③《オリエントの墓地》(1924, 174)、《破壊されたエジプト》(1924, 178)、《記号の収集》(1924, 189)など記号を扱った作品である。《水草の文字絵》は、ヴァイマルとデッサウのバウハウスでクレーと同僚であったリオネル・ファイニンガーが所蔵していた作品である<sup>(26)</sup>。ただしアネット・パウマンは、クレーがファ

インニガーに直接寄贈したのではなく、一九四〇年頃にニューヨークのカート・ヴァレンティン画廊を通じてファイニンガーがこの作品を購入した可能性を挙げている<sup>(27)</sup>。パウハウスにおいてクレールとファイニンガーは定期的に互いの家でコンサートを開いて演奏する関係にあり、また作品を寄贈し合う仲でもあった<sup>(28)</sup>。例えばクレールの油彩転写作品《出会い》(1921, 174)〔図16〕は、ファイニンガーに寄贈された作品の一点である。脚に車輪の付いた二頭の動物が、線路上で「出会う」場面が描かれており、この線路はヴァイオリンの弦や、あるいは楽譜をも連想させる。この作品を贈るにあたって、クレールは描かれた二頭の動物を自分自身とファイニンガーになぞらえ、音楽で結

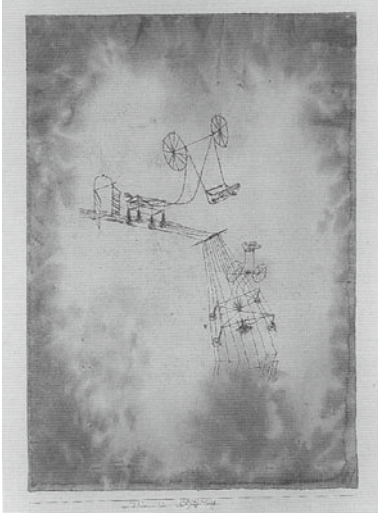


図16 パウル・クレール《出会い》1921, 174, 紙に油彩転写, 水彩, 厚紙に貼付, 44.5 × 30.5cm, 個人蔵 (スイス)

び付いたその関係を示唆したのかもしれない。このような楽譜を想起させる平行線は、例えば同年の油彩転写作品《バルトロ・復讐だ、おお！ 復讐だ！》(1921, 5)〔図17〕(や《ドクター・バルトロ1921, 5のための素描》(1921, 40))にも登場する。オペラ『フィガロの結婚』の第一幕でアリア「復讐だ、おお！ 復讐だ！」を歌う医師バルトロを表したこれらの作品や、前述の作品《出会い》は、音楽に関係した文字絵のバリエーションと見なすことができる<sup>(29)</sup>。ファイニンガーは《水草の文字絵》を購入するにあたって、この作品が、音符のような水草がそれ

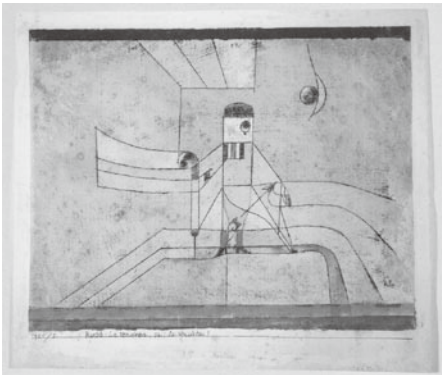


図17 パウル・クレール《バルトロ：復讐だ、おお！ 復讐だ！》1921, 5, 紙に油彩転写, 水彩, 上下に水彩による帯, 厚紙に貼付, 24.4 × 31.2cm, 個人蔵 (スイス)





図18 パウル・クレー《植物—文字絵》1932, 61(M 1), 地塗りの亜麻布に水彩とテンペラ, 厚紙に貼付, 25.2 × 52.3cm, パウル・クレー・センター

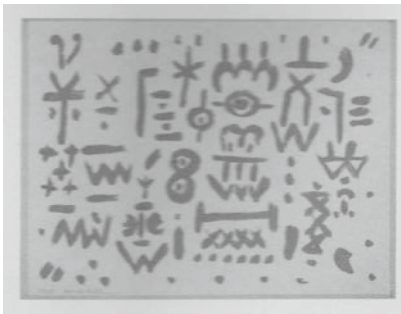


図19 パウル・クレー《秘密 文字絵》1934, 105, 紙に糊絵具, 厚紙に貼付, 48 × 63.5cm, パウル・クレー・センター

らをかからめ取っている平行線の揺らぎのせいで、ゆらゆらと水中で揺らいで音楽を奏でている印象を与えることから、かつての同僚・演奏仲間から《出会い》を贈られたことを重ね合わせたのかもしれない。

「植物」と「文字絵」という言葉をタイトルに持つ作品は、『水草の文字絵』の他に一九三三年の《植物—文字絵 (Pflanzen-Schriftbild)》(1932, 61 (M 1)) [図18]がある。しかし《植物—文字絵》は一九一〇—一九二〇年代の「文字絵」における、平行線もしくは矩形の列の中に文字ないし植物を厳格に配

置していくような構成からは大きく離れている。それは、アラビア文字を連想させるような無数の太い線が内から外へと遠心的に散らばっていき、それらが同時に植物のメタモルフォーゼを象徴しているような画面となっている。《植物—文字絵》が描かれた頃には、『抽象的な文字』(1931, 284 (Y 4))、『文書』(1933, 283 (Z 3))、『秘密 文字絵 (Geheim Schrift bild)』(1934, 105) [図19]のように、文字の線描的な要素「書く」ということの表現的な力に注目した結果、読むことのできない文字の列、あるいは文字のような抽象的な形態で構成される作品が見られる<sup>(30)</sup>。また特に『秘密 文字絵』には、

本当に言いたいことは「秘密に」あるいは暗号にしなければならぬ、ナチス支配下での厳しい状況が反映されているのかもしれない。ただし「秘密」ということはタイトルにそれを解読する可能性が示唆されていることから、その支配に屈しない強い意志やメッセージが込められているとも考えられる。

「文字絵」そのものは、詩を挿入して画面全体を構成した一九一六—一九二一年の作品群から、そのフォルムを応用し楽譜のような構成でモチーフの植物が音楽を奏でているかのような『水草の文字絵』に展開し、さらに読むことのできない文字を中心テーマとした一九三〇年代前半の『植物—文字絵』や『秘密 文字絵』へと至る。



VI 一九二五年。①細

かな木々を平行線上に配置して森を形作った一連の作品《M.のそばの森》(1925, 137 (D 7))、《若く森》(1925, 138 (D 8)) [図20]、《G.のそばの森》(1925, 139 (D 9))。②前述の森に関する一連の作品によく似たフォルムで、庭園を表した作品《庭園建築》(1925, 164 (G 4))、《庭園の幻想》(1925, 196 (T 6))。

Ⅶ その後デッサウのバウハウスでクレールが教鞭をとっていた時期(一九二五—一九三一年)には、植物をモチーフにした《若い森》板(1926, 208 (U 8))、《バストラル》(1927, 20 (K 10))、《若く庭園》(1927, 25 (L 5))、

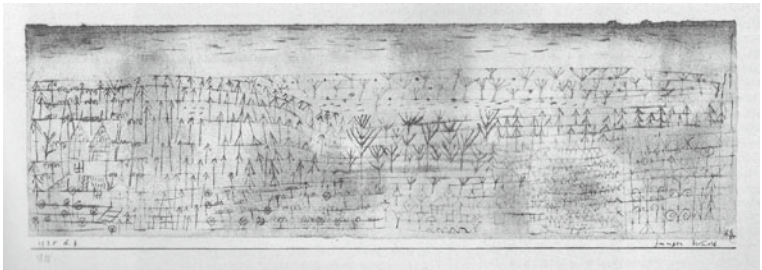


図20 パウル・クレール《若い森》1925, 138(D 8), 紙にペンと水彩, 厚紙に貼付, 9.8×32.2cm, ワシントン・ナショナル・ギャラリー

《若い栽植農園》(1929, 98 (S 8))のような作品が、一九一六—一九二一年の文字絵風のフォルムをとどめているものの、同じようなフォルムではむしろ都市建築をモチーフにした作品が比較的目的立つ。つまり、《大円蓋》(1927, 43 (Z 3))、《水辺の聖堂》(1927, 46 (N 6))など一九二七年の一連の作品や、《都市台帳の一枚》(1928, 46 (N 6))、《古く街(展望)》(1928, 78 (Qu 8))、《宮殿》(1928, 133 (D 3))、《オザール(都市画)》(1928, 141 (E 1))などである。

おわりに

「文字絵」というテーマから植物に関する作品群を検討することによって、クレールがヴァイマル・バウハウス時代に、それまでの作品上での実験を踏まえてそれを多様に変化・応用させて新しい作品を作っていた過程が明らかになった。一九一六—一九二一年の文字絵で時間や運動を表現しようとしたクレールは、ゲーテの形態学に共感し、生長する植物に関心を持った。ヴァイマル・バウハウスの時代には、文字絵のフォルムを応用して画面一面に植物がリズムカルに繁茂する過程を描いた。そして「植物」と「文字絵」に対する関心は最終的に、一九三二年の《植物—文字絵》のように、文字の線描的なエネルギーと植物の生長するエネルギーが結び付いて、無数のバイオモーフイステイックな抽象形態が収縮・拡張しつつ内から外に向かっ

て拡散していく画面へと変化していった。これらの作品からは常に、作品を自律的な有機体と見なすクレーの制作態度が見出されるのである。

(1) 註

- Vgl. Marianne Vogel, *Zwischen Wort und Bild. Das schriftliche Werk Paul Klees und die Rolle der Sprache in seinem Denken und in seiner Kunst*, München 1992, S. 148. 文字絵の問題については下記論文で詳しく論じた。①野田由美意『パウル・クレーの一九一六—一九二一年の文字絵——作品の構成、テクストの形式と内容を巡る考察——』博士論文、成城大学大学院文学研究科美学・美術史専攻博士課程後期、二〇〇八年、②野田由美意『パウル・クレーの文字絵——アジア・オリエントと音楽へのまなむし——』アルテスパブリッシング、二〇〇九年。
- (2) *Der Ararat* (Zweites Sonderheft, "Paul Klee"), Mai/ Juni 1920, S. 1.
- (3) Leopold Zahn, *Paul Klee. Leben/ Werk/ Geist*, Potsdam 1920, S. 29, 55.
- (4) 宮下誠『パウル・クレーとシュルレアリスム』水声社、二〇〇八年、七十五頁参照。
- (5) "Der Ararat"に掲載された前述のパウル・クレー展の作品カタログでは両作品をひとくくりに「118 1916/20 Schriftbild」"119 1916/22 Schriftbild"と記載され (S. 21) シャーン

のモノグラフに掲載された《王僧孺による中国詩のコッポジション》、高く輝いて月が出る。第一部》が、Schriftbild, Aquarell. 1916/20"と記載されている (S. 55)。ただし、"Der Ararat"およびシャーンのモノグラフ (S. 29) に掲載された《王僧孺の詩の第二部》の図版下には、それぞれ"1916/22 Schriftbild, Aquarell." "Schriftbild, Aquarell. 1916/22."と記されている。

- (6) その詳細については、前掲、註一、野田論文、①五頁、②六頁。その詳細については、前掲、註一、野田論文、①四十六—五十八頁、②九十三—一六頁、野田由美意『パウル・クレーの一九一八年の文字絵《かつて夜の灰色から浮かび上がった色彩文字》——その制作状況を巡る考察——』『美術史』、第一六四冊、二〇〇八年、三六五—三七七頁。
- (8) Hans Klee, *Biblische Poesie in deutschmetrischer Fassung: Das Hobe Lied*, Bern 1931.
- (9) Vgl. Meyer Schapiro, *Words, Script and Pictures: Semiotics of Visual Language*, New York 1996, S. 119.
- (10) 後藤文子『パウル・クレー作〈金色の緑のあるミニシアチュール〉(一九一六年)成立をめぐる一考察』『鹿島美術研究』年報第二二号別冊、二〇〇五年、一〇九—一九頁参照。
- (11) Paul Klee, "Beitrag für den Sammelband 'Schöpferische Konfession'", in: *Paul Klee. Schriften, Rezensionen und Aufsätze*, hrsg. von Christian Geelhaar, Köln 1976, S. 118-122, hier S. 122.
- (12) Vgl. Wolfgang Kersten, "Das Weik als autonomer Organismus, Paul Klee, Friedrich Heibel und Wilhelm Worringer", in: *Rituelmetkan Studies in Language and Culture*

- re, Bd. 24, Nr. 1, 2012, S. 11-17, hier S. 12. (ヴォーブル・フガン・ケルステン「自律的な有機体としての芸術作品 パウル・クルー、フリードリヒ・ハッセル、ウィルヘルム・ヴォリシガー」野田由美意訳、『立命館言語文化研究』立命館大学国際言語文化研究所、二四卷一号、二〇一二年、三一九頁、以下は四頁参照)。
- (13) Klec, a. O., Anm. 11, S. 118.
- (14) 近年では次の研究が挙げられる。Christa Lichtenstern, *Metamorphosen in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts. Die Wirkungsgeschichte der Metamorphosenlehre Goethes. Von Philipp Otto Runge bis Joseph Beuys*, Weinheim 1990. Richard Hoppe-Sailer, "Genesis und Prozess. Elemente der Goethe-Rezeption bei Carl Gustav Carus, Paul Klee und Joseph Beuys", in: *Goethe und die Verzeitlichung der Natur*, hgsg. von Peter Matussek, München 1998, S. 276-300. Volker Harlan, "Die Dynamik der Urpflanze, wie Goethe, Klee und Beuys sie sahen", in: *Paul Klee trifft Joseph Beuys*, Ausst.-Kat. Museum Schloss Moyland, Bedburg-Hau/Kurpfälzisches Museum der Stadt Heidelberg, Ostfildern-Ruit 2000, S. 116-129. Volker Harlan, *Das Bild der Pflanzen in Wissenschaft und Kunst bei Aristoteles und Goethe, der botanischen Morphologie des 19. und 20. Jahrhunderts und bei den Künstlern Paul Klee und Joseph Beuys*, Stuttgart/Berlin 2002; Michael Baumgartner, "Die »Verwesentlichung des Zufälligen« Paul Klees Zwiesprache mit der Natur", in: *In Paul Klees Zaubergarten*, Ausst.-Kat. Zentrum Paul Klee, Bern/ Henie Onstad Art Centre, Oslo/ Bergen Art Museum, 2008/2009, S. 23-45; Richard Hoppe-Sailer, "Metamorphose und Metaphysik. Anmerkungen zu Klees Goethe-rezeption", in: *Klassik und Avantgarde. Das Bauhaus in Weimar 1919-1925*, hgsg. von Hellmut Th. Schemann/ Thorsten Valk, Göttingen 2009, S. 53-67; 前田富士男『パウル・クルー 造形の宇宙』慶應義塾大学出版会、二〇一二年。
- (15) Baumgartner, a. O., Anm. 14, S. 27.
- (16) 前掲、註十四、前田論文、六十四頁参照。
- (17) Paul Klee, *Pädagogischer Nachlass*, PN 10 M 9/4, Zentrum Paul Klee, Bern.
- (18) 前掲、註十四、前田論文、三十九頁参照。
- (19) 前掲、註十四、前田論文、四十頁参照。
- (20) 前掲、註十四、前田論文、四十九―五十二頁参照。
- (21) Vgl. Wolfgang Kersten/ Osamu Okuda, *Paul Klee. Im Zeichen der Teilung*, Ausst.-Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf/ Staatsgalerie Stuttgart, 1995, S. 168; 池田裕子「アムンクンのアトリエ写真」『パウル・クルー おわらなびアトリエ』京都国立近代美術館・東京国立近代美術館、二〇一一年、七十六―八十一頁、以下は七十八頁。さらに《無題》(1920, 185) が元来《平原の庭Ⅱ(園亭のある)》と表裏をなしていた。
- (22) 一九一八年の《碑銘》では「文字」建築的な《碑銘板》(1923, 42)『パウハウス展のための絵葉書「崇高な面」(1923, 47)と同様のモチーフが使われている。
- (23) 一九二二年の《碑銘》は、線描画「レガール(記譜法で)》(1920, 108)に基づく油彩転写作品である。
- (24) *Paul Klee. Beiträge zur bildnerischen Formlehre*,

- Faksimilierte Ausgabe des Originalmanuskripts von Paul Klee's erstem Vortragszyklus am staatlichen Bauhaus Weimar 1921/22*, hrsg. von Jürgen Glaesener, Basel/ Stuttgart 1979, S. 149 (引用部の和訳は『パウル・クレー手稿 造形理論ノート』西田秀穂・松崎俊之訳、美術公論社、一九八八年、二八九―二九〇頁、に基づき一部語句を改めた)。クレーは一九〇五年の日記で、「ローマから持ち帰ったスルガモットを庭で育て、勢いのある枝を取り木して増やしている」ことを記し、またそれを図解している。*Paul Klee, Tagebücher 1898-1918*, Textkritische Neuedition, hrsg. von der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, bearb. von Wolfgang Kersten, Stuttgart 1988, Nr. 772 (『新版 クレーの日記』ヴォルフガング・ケルステン編、高橋文字訳、みすず書房、二〇〇九年、七七二番)。このようにクレーは若い頃から植物の実験を通じて、切断してなお新しく生命が育まれる植物の力に関心を持ち、自然の生長過程と芸術の制作過程とのアナロジーを追求するに至った。このような関心の源泉として、前田富士男は胚や生物の発生を論じた生物学者ハンス・ドリーシュを挙げ、クレーがイタリア旅行中の一九〇二年三月二十五日にナポリの海洋生物学研究所(ドリーシュが一八九一―一九〇〇年に勤務した)を訪ねた際、そこでその著作に接触した可能性を示唆している。前田富士男・後藤
- 文字・野田由美意「絵画の死生学 パウル・クレーにとつて「力」とは何か」『ユリイカ』第四十三巻第四号、青土社、二〇一一年、一〇三―一四一頁、(リ)では二二五頁(前田担当)、前掲、註十四、前田論文、二十九―三十一頁。
- (26) Vgl. Annette Baumann, *Paul Klee als Sammler?*, Inauguraldissertation der Philosophisch-Historischen Fakultät der Universität Bern, 2004, S. 204.
- (27) Baumann, a.a.O., Ann. 26, S. 204-205.
- (28) Vgl. Josef Helfenstein, „Die kostbarsten und persönlichsten Geschenke« - Der Bilderrausch zwischen Feininger, Jawlensky, Kandinsky und Klee“, in: *Die Blaue Vier: Feininger, Jawlensky, Kandinsky, Klee in der Neuen Welt*, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Bern/ Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 1997/1998, S. 79-136, hier S. 124.
- (29) 前掲、註二十五、前田・後藤・野田論文、(リ)では二三八頁(野田担当)参照。
- (30) Vgl. Tilman Osterwold, „Psychische Improvisationen - eine Gegenüberstellung von Paul Klees zeichnerischem Frühwerk und Spätwerk“, in: *In Augenhöhe: Paul Klee, Frühe Werke im Blick auf Max Ernst*, Ausst.-Kat. Max Ernst Museum Brühl, 2006/2007, S. 169-177, hier S. 169.