

〈翻訳〉自律的な有機体としての芸術作品 パウル・クレー、フリードリヒ・ヘッベル、 ヴィルヘルム・ヴォリンガー

ヴォルフガング・ケルステン／野田由美意（訳）

美術史的バウカステンシステム

美術史的な視点から判断すると、この講演会の中心をなす総合テーマ「クレーと自然」について、しっかりとした、つまり、包括的、体系的、方法論的に適切で、文献学的にも信頼できる分析を行おうとするのは大胆不敵なことに思われる。そのことについてはすでに1984年に、長きにわたって世界的な権威であるクレー研究者の一人、オットー・カール・ヴェルクマイスターが、リチャード・ヴェルディの著書『クレーと自然』に関する書評の中で指摘している¹⁾。もっとも今日まで、ヴェルクマイスターの推測から結論が導き出されたとは言えないだろう。

クレーの自然観は、自然は第一に人間と意義深く関係づけられているという前提に基づいている。たとえ本能の倫理世界での動きを映し出すものとしてであっても、そこにたどり着くことが望まれる根源としてであっても、また芸術制作の模範や反模範としてであってもである。この自然観を適切に分析することができるためには、新しくより進んだ詳細な研究と暫定的な中間的成果を組み込むことができる、開かれていて、問題なく拡大することができ、激しい討論にも耐え得るようなバウカステンシステムのコミュニケーション構造が見出される。すなわち本稿では、私自身の1994年の研究が引き継がれるべきなのである。この1994年の研究では、どうしてクレー自身が、如雨露というそれ自体としては人目を引かない対象に、ベルンにある両親の家の庭についての自伝的な思い出を単に結び付けただけに終わらなかったのかということを示すことができた。この芸術家はまず如雨露というモチーフを、印象派の庭の絵という手本にならい、一義的な単なる小道具として用いた。しかし、フランツ・マルクとヴァシリー・カンディンスキーが『青騎士』年鑑の広報活動を行った環境の中で、このモチーフは比喩的な意味を持った。つまりそれは、前衛芸術が新しく何かを創り出し育むことを象徴したのである²⁾。この文脈には、芸術作品を人間の手仕事による産物と理解するのではなく、自然の植物のように自律的な有機体と見なすという考えも含まれている。クレーは、フリードリヒ・ヘッベルの著作を通じてはじめてこうした考えが妥当であると気づいた。そして1908年に出版されたヴィルヘルム・ヴォリンガーの博士論文が、芸術作品にとってのクレーの「有機体」概念の現実性を第1次世界大戦終結後もなお保証したのである。

自然の利用

「芸術は創造と比喻のような関係にある」³⁾。芸術を神の創造になぞらえたこの言明で、パウル・クレーは周知のように1920年、彼の近代芸術について公的に正当化するために、はじめて芸術創造の根源を求め、また引き続き人生の終りまで無数の作品や芸術論において、自然の生長過程と芸術の制作過程とのアナロジーを確立した。それゆえ、クレーの自然観や、特に植物の生長において解き放たれるような大地の内在的な育む力に関する彼のイメージは、芸術家としての自己理解や彼の全芸術作品において、多層的な意味を持っている。クレーはおよそ9,600点という全作品のうち、動植物を描写した1,000点以上の作品において、自然の領域からのテーマを取り扱った。彼はそれをいつも次の基本的な前提のもとで行った。その前提とは、芸術作品は自律的な有機体として機能しなければならない、つまりそれは自然を認識することを目指すのではなく、まして自然の模倣のために用いられるものではないということである。クレー研究において、こうしたことは長い間否定されてきた⁴⁾。しかしすでに、レオポルト・ツァーンが1920年にクレーについてのモノグラフで次のように記述したとき、ツァーンは明らかにそのことに注目していた。「それゆえ自然、つまり目に見える現実は、クレーにとって、遠近法や解剖学など、あらゆるアカデミックな領域をも含む絶え間ない研究の対象であったし、今もそうであり続けている。しかし自然は彼にとって再現描写の対象ではない」⁵⁾。

有機体に関する芸術観

「有機体」という言葉は、周知のように、直接的・生物学的意味で、動植物や人間という生物を示している。また18世紀以来この言葉は、機能上まとめられた各構成単位の根本的な特徴を比喩的に言い表すために、さらに多くの学問分野で用いられている。例えば「有機体」の概念は生物学だけではなく、心理学、歴史哲学、文芸学やその他の分野においても見られる。19世紀の社会学にとって、有機体のメタファーでその明確に区分された対象領域を実体化させることは、社会学を学問として形作るための必要条件だった。今日でもなお、有機的なものの概念を社会、国家、法律や言語に転用することはよくある。その他に、近代の人文学において美術史学ほど、かつては共通の、古代まで遡って追求され得る「有機体」の基礎概念をかたくに保持している分野はほとんどないであろう。ただし、美術史学の論述における生物学的還元主義に対し、美術史研究者からの批判がこれまでになかったわけではない⁶⁾。

哲学史的に判断すると、有機体についての造形思想は観念論哲学の仮定に基づいている。ゲオルク・ヴィルヘルム・フリードリヒ・ヘーゲルは『美学講義』において、「真の詩的芸術作品は、すべて、無限の内容をもつ有機体です」という観点を主張している⁷⁾。

前衛芸術にとって重要な「有機体」概念との、パウル・クレーの理論的・実践的な取り組みは、少なくとも彼が1901-02年に行ったイタリア旅行の時代にまで遡る。この若い芸術家は、まずは自然ではなく建築を眼前にして、注目すべき方法でその理解を發展させた。ただし、彼がローマにいた時実際にどのようなことを考えていたのかの詳細は知られていない。なぜなら、そうしたことを記した信頼できる文書記録がないからである。後に書きとめられた書簡や日記の記

述に基づいて、下記のこののみ立証することができる。つまり、クレーがイタリアから帰国して早くも半年も経った後、ベルンの両親の家で内省的に独学で制作の実験を重ねていた間、イタリア旅行の経験を記述し始め、また新たに読んだ本の文脈の中でこの経験をじっくり考察することを始めたということである。婚約者リリー・シュトゥンプフに宛てた1903年9月24日付の書簡で、彼は多少自由に考案した人物描写に関連して、フリードリヒ・ヘッベルの『批評集』を読んだことを報告し、それはクレー独自の有機体に関する芸術観を支持するものとなったようである。「たいてい僕はこういう時は、『ヘッベルの批評集』を読んでいます。彼の芸術解釈の真剣さにくらかは匹敵するものを、僕は確信を持って対置しました。それで彼の理論は僕にとって、僕が創り始めた作品に対する信念や信頼の源泉になっています。ヘッベルの批評集は、かなり長い時間をかけて僕の中で確信に至ったもの、芸術における有機的なものの意味の、形の優れた手本です。彼が有機体について概して理解しているものを、彼は特に例えば自らの言語表現の扱いを通じて示しています。彼の文章構造は模範的で、よく考え抜かれています。個々の文におけるフォルム、段落におけるより大きなフォルム、そして最終的に散文の作品全体という、さらに大きなフォルム。言語芸術による手本とは、例えば、ヘッベルの論文「美学に関するカンネギーサー（専門知識もないのに批判する者）の拒絶」です…」。⁸⁾

ヘッベルは「有機体」の概念をその数々の論文の中で非常にまれにしか使っていないし、この概念に特別な意味を認めてもいないが、その代わりにたびたび、それと等価の概念として「生命」(«Leben»)という言葉を用いている。それゆえクレーにとっては事実上、ヘッベルの言語表現の扱いにおける「模範的なもの」が重要であった。クレーはこの「模範的なもの」を特に、言語表現の扱いに関する主要な論文「戯曲の様式について」の中に、例えば「言語の形成過程」に関する次のような規定の中に見出したと考えられる。「単に結果においてではなく、その有機的な全体において状況をありありと思ひ浮かべることが問題となっている。それと関係して、詩行の構成の粗雑さ、文の組立てがもつれて支離滅裂になること…」。⁹⁾ さらにクレーはヘッベルの論文「戯曲に関する私の一言」に熱中した。1903年9月24日の書簡のたった6日後に、クレーはリリー・シュトゥンプフに宛てて次のように記した。「先日僕はヘッベルの「戯曲についての私の一言」と、それに関連してさらにコペンハーゲンのハイベルク教授宛ての返信を読みました」。けれどもクレーはこの話題の結末で、これらの全てを理解することはできなかったと認めた。だからこそ彼はセクションサイン (§) で誤解のないよう問題の確認をすることを望んだ¹⁰⁾。こうしたことが、クレーが引き続きとりわけその他にヘッベルの日記を研究し始めた動機であったと言えるだろう¹¹⁾。

クレーが1918年末に始め、1921年前には終わらず、もしかしたら1927年までに出版を予定していた第3の日記の清書において、彼はイタリア旅行の芸術的経験やそこから得られた見解に再び立ち返った。彼はその認識の神髄を明確に、より詳細に言葉で表現したが、フリードリヒ・ヘッベルの論文の引証を削除した。「イタリアで建築美術の勉強を始めたとき、飛躍的に認識が深まるのを覚えた。建築物とは実用のために造られたものであるのに、そこには他のどんな芸術作品よりも純粹にフォルムの原則が現れている。頭部、裸体、コンポジションの習作をどんなに重ねるよりも、建築美術のフォルムの明瞭な構成と精密な有機性のほうが徹底した勉強になる。「なぜなら、どんなに鈍重な頭の持ち主でも、」部分と部分、そして部分と全体との目で

測れる比率が、他の自然あるいは人工の有機体では隠されている数量関係に呼応しているということが納得できるからだ。この数というものが冷たいものではなく、生命の息吹であるということも、また明らかだ。そして勉強や創作活動の助けとして測量がどんなに重要であるかも、露わになる。自然の有機的な豊かさは、限らない複雑化によってより深くもあり、また結局のところさらに実り多いものである。学び手が自然を前にして初めは戸惑うとしても、それは当然のことだ。初めは枝の先を見るばかりで、まだ大枝へ、そして幹へと下りて行けはしないのだから。また、初心者は識者のように、末梢のひと葉にも全体の法則との相似が精確に繰り返されている、ということにまだ気付いていない¹²⁾。この日記の記述におけるテーマの選択も、個々の記述表現、特に建築の重要性を引き合いに出したり、勉強、学び手、法則といった話題を出すことも、以下のことを推測させる。つまり、クレーがこの清書の執筆の際に、単にイタリアや両親の家で、独学で制作のための研究を重ねていた時期を思い出そうとしていただけではなく、1919年夏以降の彼の新たな職業方針の枠において、かつて得た認識が執筆現在、意味をなしているのをはっきりと分かっていたということである¹³⁾。次の3つの調査結果が、この推測の妥当性を裏付ける。1. クレーがヴィルヘルム・ハウゼンシュタインとレオポルト・ツァーンという、クレーのモノグラフを初めて書くことになる両著者に、1919年末と1920年の春に、今日では保存されていない初稿の日記からの抜粋を情報資料として提供した時、彼は有機体の概念をまだ決定的には述べていなかった¹⁴⁾。2. 1920年に出版されたレオポルト・ツァーンのクレーに関するモノグラフには、特別に「日記からの記録」という章題の下にクレーのテキストが掲載されているが、ここでは、クレーが1920年の春にツァーンに送ったテキストが掲載されたのではなく、第3の日記の清書の中に見られる決定稿が掲載された¹⁵⁾。これまで推測されてきたのとは違って、明らかにクレーはここでツァーンのために準備した資料を、印刷に回す直前にもう一度改訂することができたのである。3. 1922年7月3日にクレーは、その時まで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、もう一度「有機体」概念の基本的な意味を、近代芸術の成り立ちの根拠を説明するために強調した。「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」¹⁶⁾。

クレーの日記に対するクリスティアン・ゲールハールの批判的研究以来、クレーが第1次世界大戦前に多くの他の前衛芸術家たちと並んで抽象的な表現主義美術の成立根拠を固めるために、ヴィルヘルム・ヴォリンガーの博士論文『抽象と感情移入』を引き合いに出したことはよく知られている¹⁷⁾。クレーが1918年末から少なくとも1921年までに第3の日記を編集した時、また彼がそれと同時に「造形理論」の作成に従事していた時、ヴォリンガーの本は尽きることのない需要と論争のおかげで、初版から内容の変わることなくすでに第12版の出版に至っていた。ヴォリンガーが「芸術作品の美学」についての研究で出発点とした前提は、クレーのそれと一致していた。ヴォリンガーは同様にこの論文中の「理論の部」第1章において、ヘーゲルの『美術の哲学』にびたりと同調した。「我々の研究は、芸術作品が自然と同じ価値を持って独立した有機体としてあり、また最も奥深い内的本質において自然とは関係を持たないという前

提から出発する…」。¹⁸⁾そしてヴォリンガーと同じようにクレーの場合も、その後、有機体の観念が「結晶」という、鍵となる概念を通じて、抽象を目指す芸術的試みと密接に結びついた。カジミール・エトシュミートの論文集『創造の信条告白』に掲載された論文において、クレーは1920年に世間に対し抽象芸術への適切な理解を強く求めた。同年、レオポルト・ツァーンがクレーに「もっとも純粋な抽象作品」を実り豊かに創り出すことを論証しただけではなく、それらの作品を「新しい有機体」と明言したことで、彼はクレーを支持した¹⁹⁾。

生長の絵

クレーの芸術的な自然理解や自律的な有機体としての芸術作品の観念を知るための小さな、しかし的を射た例は、クレーが1919年から1938年の間に生長の絵という範疇のタイトルのつけた作品群である。《古代の庭園における生長》1919年、169番、《実りつつある生長》1921年、71番、《植物の生長》1921年、193番、《夜の植物の生長》1922年、174番、《半月のもとでの生長》1924年、59番、《石の上の生長》1929年、258番、《生長が起こる》1938年、78番²⁰⁾。これらのどの作品においても、自然はもっぱら芸術表現や芸術的フォルムのために用いられている。そこでは自然の生長力が描写されているのではない。生長する植物のメタファーを通じて、むしろ芸術的フォルムに到達する過程と構成上の様々な関係がテーマとなっている。そのことは特に1922年の油彩画《夜の植物の生長》(174番)に明確に表れている²¹⁾。この作品は、色調の段階的な変化を扱った水彩画の全シリーズのうちの最終的な絵画にあたる。クレーは1921年以来ヴァイマルの国立バウハウスで色彩論についての講義を担当しており、その授業の一環でこうした水彩画を制作した。水彩画《赤／緑の街》1921年、67番、《陶磁器》1921年、68番、《赤のフーガ》1921年、69番、《垂れ下がっている果実》1921年、70番、《実りつつある生長》1921年、71番は、伝統的な色彩論の、根本的で純粋に彩色技法に関わるテーマを扱っている。それらの作品では、赤と緑による補色のコントラストやそれと関連して明暗の色調領域における白と黒の対照が示され、右から左へ、上から下へあるいは下から上へと徐々に移行するものとして、黒を背景に平面的に描かれている。—クレーは一度選択されたコンポジションの全体を最小の修正を加えて新しく配置し直すことができたという事実を、間接的にだがすでに1920年、ヘルマン・フォン・ヴェダーコフが指摘している。彼は次のように書いている。「クレーの絵の「天地がどれほど」きちんと定まっているかは実際ほとんどどうでもよいことで、その妥当性は、フォルムや色彩の法則にかなっている現実性にこそ結び付けられている。「生じてくる」ものは、初めから上下、左右には定められていない」²²⁾。—タイトル付与を通じて初めて、クレーは建築、手工芸、音楽、あるいは自然からのしかるべきテーマを、作品上で描写された、フォルムに達する過程に組み込む²³⁾。《夜の植物の生長》で、クレーは透明塗料を使う水彩技術からの経験を、油彩技術へと転用した。そして最終的に、19世紀にとりわけカスパー・ダーヴィト・フリードリヒが洗練したような、ロマン主義の夜景画に対する近代のバリエーションを創り出した。写真という手段における現代のバリエーションを、私たちはスイスの芸術家ハンス・ダヌーザーの作品に見出す。

付記

本稿はまず2005年にドイツ語で発表され(下記の展覧会カタログに掲載された)、今回日本語への翻訳のために修正された。Vgl. »Das Kunstwerk als autonomer Organismus. Paul Klee, Friedrich Hebbel und Wilhelm Worringer«, in: Ausst.-Kat. Triebkräfte der Erde, Bayerische Staatsgemaldesammlung, München 2005, S. 69-77. 京都国立近代美術館, 池田祐子氏(Dr. Yuko Ikeda)に深い感謝を表したい。また、仲間裕子教授(Prof. Dr. Yuko Nakama)に講演と本稿の発表に関して立命館大学に大変ご親切にご招待いただいたこと、および野田由美意氏(Dr. Yubii Noda)の精緻な翻訳にお礼を申し上げる。

注

- 1) Vgl. Otto Karl Werckmeisters Rezension zu Richard Verdis Buch »Klee and Nature« von 1984, in: Kunstchronik, 40. Jg., Febr. 1987, H. 2, S. 63-74, hier S. 71.
- 2) Kersten, Wolfgang: *Textetüden über Paul Klees Postur- »Elan vital« ans der Gießkanne*, in: Elan vital oder Das Auge des Eros, Ausst.-Kat. Haus der Kunst, München 1994, S.56-74, hier S. 56-58.
- 3) Zit. n. Geelhaar, Christian (Hrsg.): *Paul Klee. Schriften. Rezensionen und Aufsätze*, Köln 1976, S. 122; 1923年に発表された論文「自然研究の方法」でクレーはこの主張を繰り返した, vgl. ebd., S. 124-126.
- 4) Vgl. Werckmeister 1987 (wie Anm. 1), S. 67.
- 5) Zahn, Leopold: *Paul Klee. Leben/Werk/Geist*, Potsdam 1920, S. 24.
- 6) 美術史学の論述におけるこの概念のイデオロギー批判的評価に関しては, vgl. Kersten, Wolfgang: *Ironie der Jahreszeiten. Ein kritischer Aspekt im Werk von Peter Fischli und David Weiss*, in: »Unser Kopf ist rund, damit das Denken die Richtung wechseln kann.« Festschrift für Franz Zelger, hrsg. v. Matthias Wohlgemuth unter Mitarbeit von Marc Fehlmann, Zürich 2001, S. 301-320.
- 7) Hegel, Georg Friedrich Wilhelm: *Werke in zwanzig Bänden. Vorlesungen über die Ästhetik*, Bd. 15, Frankfurt am Main 1970, S. 270. (G・W・F・ヘーゲル「第三篇 ロマン的な芸術ジャンル 第三章 詩(文学) C. 自由な詩(文学)的芸術作品」『美学講義』下巻, 長谷川宏訳, 作品社, 1998年, 217頁。)
- 8) *Paul Klee. Briefe an die Familie, 1893-1940*, hrsg. von Felix Klee, 2 Bde., Köln 1979, S. 349; vgl. auch Klees Brief an Lily Stumpf vom 28. Juni 1905, ebd., S. 510 (この『パウル・クレー 家族への書簡集』の人名索引には, クレーがヘッベルの論文集を読んだことに関する指摘が欠けている)。ヘッベルは1850年に雑誌『グレンツポーター』において「美学に関するカンネギーサー(専門知識もないのに批判する者)の拒絶」のタイトルの下に, この雑誌の編集者ユリアン・シュミットに対する鋭い非難を発表した, vgl. *Friedrich Hebbel. Werke*, hrsg. von Gerhard Fricke, Werner Keller u. Karl Pörnbacher, München 1965, 3. Bd., S. 651-669.
- 9) Hebbel, Friedrich: *Über den Stil des Dramas*, hier zit. n. Hebbel 1965 (wie Anm. 8), S. 583.
- 10) 「僕はこれらのことでずいぶん骨を折ったけれども, すべてを理解することはできませんでした。彼の文体がどんなに芸術的に興味深いものであっても, ときには問題をはっきりさせるために §(セクションサイン)を書き入れることが好ましいだろうし, 誤解の排除によってあれこれ論評するのを省けるでしょう」。Klee, *Briefe an die Familie* (wie Anm. 8), S. 351.
- 11) Vgl. u.a. ebd., S. 474; その意義の詳細については, Geelhaar, Christian: *Journal intime oder Autobiographie*, in: Ausst.-Kat. Paul Klee. Das Frühwerk, 1883-1922, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1979, S. 246-260, hier S. 250.
- 12) *Paul Klee, Tagebücher 1898-1918. Textkritische Neuedition*, hrsg. von der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, bearbeitet von Wolfgang Kersten, Stuttgart 1988, Nr. 536, S. 179-180. (『新版 クレーの日記』W・ケルステン編, 高橋文子氏訳, みすず書房, 2009年, 536番, 156-157頁。) - 有機体の概念とは関係なく, 単にヘッベルの論文を読んだというだけの簡単な記述が, 第3の日記の清書520番に

見られる。

- 13) 1920年10月29日におけるヴァイマル国立バウハウスへのクレーの招聘に至るいきさつとその結果については, vgl. Werckmeister, Otto Karl: *The Making of Paul Klee's Career, 1914–1920*, Chicago 1989, S. 242–250.
- 14) Vgl. Klee, *Tagebücher* (wie Anm. 12), S. 490 (Nr. 536), u. S. 523–524 (Nr. 536).
- 15) Zahn 1920 (wie Anm. 5), S. 28.
- 16) *Paul Klee. Beiträge zur bildnerischen Formlehre. Faksimilierte Ausgabe des Originalmanuskripts von Paul Klees erstem Vortragszyklus am staatlichen Bauhaus Weimar 1921/22*, hrsg. von Jürgen Glaesemer, Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, Basel/Stuttgart, S. 149. (「全般を振り返って」とは, クレーが1921年11月14日から翌年12月19日までの1年間に行った, バウハウスでの講義録に記載された, 1922年7月3日の講義の見出しである。この講義録はユルゲン・グレーゼマーの編集で1979年に出版された。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, 1988年, 289–290頁, に基づき一部語句を改めた。)
- 17) Geelhaar, Christian: *Paul Klee und das Bauhaus*, Köln 1972, S. 24–25; vgl. auch Werckmeister 1989 (wie Anm. 13), S. 45.
- 18) Worringer, Wilhelm: *Abstraktion und Einfühlung*, München 1921 (12. Unveränderte Aufl.), S. 1; vgl. Hegel 1970 (wie Anm. 7), Bd. 13, S. 13. (和訳にあたって, ヴィルヘルム・ヴォリンゲル『抽象と感情移入—東洋藝術と西洋藝術—』草薙正夫訳, 岩波書店, 1956年, 15頁, を参照した。)
- 19) Zahn 1920 (wie Anm. 5), S. 19, u. 24.
- 20) ここに挙げた作品の図版と制作方法に関する情報は, 下記のカタログレゾネに記載されている。*Catalogue Raisonné Paul Klee*, hrsg. von der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, 9 Bde., Bern 1998–2004.
- 21) これまでの研究でこの絵に関するもっとも説得力のある分析は下記の論文に見られる: Klingsöhr-Leroy, Cathrin: *Paul Klee in der Pinakothek der Moderne. Bestandskataloge zur Kunst des 20. Jahrhunderts*, Bd. 2, München 1999, S. 80–89. ウルリヒ・ビショフは, この作品を自然研究の成果と見なすいくつかの解釈的見解と関連して, そうした見解に踏みとどまってしまうとき, クレーの芸術的な自然理解を矮小にとらえてしまっている, vgl. *Staatsgalerie moderner Kunst München*, hrsg. von der Kulturstiftung der Länder in Verbindung mit den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, München 1992, S. 35–42.
- 22) Wedderkop, Hermann von: *Paul Klee*, Leipzig 1920, S. 8.
- 23) その一連の作品の意義に関する詳細は, vgl. Kersten, Wolfgang: *Paul Klee, Johann Sebastian Bach und Pierre Boulez*, in: *Nähe aus Distanz. Bach-Rezeption in der Schweiz*, hrsg. von Hans Joachim Hinrichsen, S. 145–176.

