

パウル・クレーにおける「線描」の発展と考察

Paul Klee / The Development and Discussion of Drawings

下城 賢一

Kenichi SHIMOJO

崇城大学芸術学部美術学科非常勤講師

Part-time lecturer, Department of Fine Arts, Faculty of Art, Sojo University

キーワード：パウル・クレー、線描画、銅版画、ガラス絵、バウハウス、自画像、天使

Keywords: Paul Klee, drawing, Copperplate engraving, Glass painting, Bauhaus, Self-portrait, Angel

Summary

I would like to discuss mainly on “line drawing” includes drawing and “monochrome” which was named and categorized by the Swiss painter Paul Klee himself, who was primarily active in Germany in the early 20th century, from the wide variety of his paintings.

It is not only to clarify the meaning of the “line” for Klee by treating the “line drawing” which was drawn consistently in the midst of the changing style of his painting from his childhood deep into adulthood, but it is the goal to discuss how the real three-dimensional image will lead the “line” and transform it into the two-dimensional image in visual expression.

1. クレーにおける線描画の発展

パウル・クレー自身の手による「官僚的と言えるほどの繁文縟礼でもって自己の作品を秩序づけていた。作品のひとつひとつが番号をつけられ、サインされ、日付を記され、リストに記帳されるように、価格と制作地も記入されていた⁽¹⁾」自作作品リストによると全作品中、線描画だけで4,877枚におよぶことが分かっている。これは決して長命とは言いがたい画家の生涯から考えると膨大な量だと言えないだろうか。クレーは「毎日のデッサン練習という掟」(Nulla dies sine linea)を自らに課しそれを30年間守り通した⁽²⁾。

多彩なクレーの画業を俯瞰するとき、幼年時代から晩年まで一貫して描き続けられたのは上述のように「線描画」である。クレーにとって「線」を描くことは「これまで見えなかったものを明白にする⁽³⁾」行為そのものである。見える対象を写す具体的なイメージのデッサンから、見えない内的な秩序を見るように線で表現することに成功した画家はどのようなプロセスを辿ったのか。

本稿ではクレーの線描による作品表現を年齢と技法・スタイルに分類して考察を試みる。分類は (a) 幼年時代～青年期 模写から繊細な自然主義的な線描まで、(b) 成人～結婚 銅版画からガラス絵、光と陰影の研究まで、(c) 戦争～大学教授 自由な線描表現、(d) 晩年～スイスへの帰還 天使シリーズに見る線描表現の到達、の順に論じる。

2. (a) 幼年時代～青年期 模写から繊細な自然主義的な線描まで。

2.1. 幼年期 絵画と音楽

分類 (a) 「繊細な線描」の時期は、クレーが絵筆を初めて握った幼年期から、ミュンヘンで美術を学んだ学生時代を経由しチュジニア旅行に出かけ色彩に目覚めた直前までと考えられる。

クレーは1879年にスイス首都ベルンに誕生した。幼年期には音楽と美術の両方に興味を示したとされる。

音楽教師の父親とオペラ歌手の母親から生を受けたクレーはごく自然に音楽に触れることになる。「弟(パウル・クレー)は小学校にあがる初めての登校日に彼は女の先生の髪型を見事にスケッチしてきました。彼は正確な音感を持っており、7歳半のとき子供用のヴァイオリンを買ってもらっていた。⁽⁴⁾」この姉のマティルデによる回想が示すようにクレーには生まれつきの音感と、両親が音楽家という環境が備わっていた。彼の創作には音楽との親和性について数多くの言及がなされている。また同じ姉によるもう一つ記憶の証言「小学校にあがる前にもうすでに絵を描くことはパウルの大きな喜びでした。才能ある画家を兄に持った祖母はパウルを高く買っていました。でもパウルは左利きだったのです。彼は字を書く以外はすべて左手でしました。ある伯母は左利きを止めさせなければいけないと言いました。しかし祖母は激怒して「なんちゅうことを言う。そんな必要は毛頭ない。子供は気持ちを素直に出せる方の手を使うのがよいのじゃ」と言ったもので

す。⁽⁵⁾ この証言が意味するのは、クレーが美術か音楽かを悩んだ末に美術を選択した要因に、この母方の祖母であるアンナ・フリックが大きな役割を果たしたといえないだろうか。

それは4歳のクレーが祖母からプレゼントされたフランス・エピナル村に伝わる絵草紙の一場面に興味をもち模写したものが残されているところからも想像できる(図1)。この絵に関しては未だごく普通のいわゆる「子供の絵」としてしか見ることができないが、この後に「5歳のときに祖母が亡くなると、絵描きとしての私は孤児になってしまった。⁽⁶⁾」と彼自身が日記に記している。祖母というクレーにとって良き理解者の喪失は幼児が絵を描く際に普遍的に見られる幼稚な抽象的な描き方から、外界を観察し、より具体的に「描き写す」行為への契機になったと思われる。

2.2. 写真の模写に見られる繊細な描画

少年期に差し掛かったクレーは、音楽特にヴァイオリンの習得と並行しながら、前述したように外界の世界を絵に写し取することに夢中になっていく。その最初の兆候は印刷物の鉛筆による模写作品に見ることができる。「クレーがカレンダーの風景画の挿絵に興味を持ち、模写を始めたのは13歳頃のことである。少年の眼を特に惹き付けたのが、スイスの山嶽や湖沼などの風景や街の写生図が、日めくりカレンダーで登場する『エミール・ラウターブルクのカレンダー』であった。クレーは、小さな風景図の挿絵を、精緻な観察を通し尖った鉛筆で、緻密な線により模写を行っている。⁽⁷⁾」

前述したカレンダーを模写した作品は複数枚残されているが、これらからは、細部をしつこく詳細に写し取っている様子が見える。ほとんど独学で絵を学んでいた少年期のクレーにとって⁽⁸⁾、印刷物(主に銅版画など)を模写することは身近な手本を写すことで鉛筆などの画材を使いこなすように訓練することであり、また創作物を模写することにより、そのスタイルを我が物とし、自らのスタイルを模索する作業でもあったと考えられる。

また興味深いのは、クレーの最初の模写群が平面的なグラフィック作品であることである。図2に示す作品はやはり同じエミール・ラウターブルクのカレンダー「旅立ち」からの模写^{カステロ}《砦》である。

西田秀穂によるとこの図版を模写するにあたり、^{カルトン}デッサン用の厚紙を綴ったフランス製のスケッチブックを用いたこと、さらにその用紙は薄緑系の色紙の下地を活かして鉛筆によるトーンを施して模写していることがわかっている。

そしてこの作品の制作時間は「この模写にかかったのが1894年7月、その年紀の下に1885年の鉛筆による記入(色が薄くて、注意しないと、見落としてしまう)があり、そして紙面の右下の隅に墨で〈v. 96〉と書き入れられている事実である。クレーはこの《砦》の模写のために、1894年7月から1895年に、そして最終の仕上げは1896年5月ということで、ほとんど3年がかり、少なくとも3度チャレンジして漸く仕上げ完了⁽⁹⁾」とあるように16歳の少年クレーがどのような理由でこの模写にここまで時間と労力をかけたのだろうか。

今日では、《砦》の模写（図2）は最終的な完成した形でしか見ることができないが、クレーはこの模写を通して、「輪郭線」と「調子」の関係について思考し制作したと考えられる。絵の支持体である用紙にすでに単色（薄緑）のトーンが施されていることにより、暗部への描画と線描により模写の作業を進めることになる。すなわちその作業に光を明度の高い色で表すと、いわゆる「キアロスケーロ素描」と呼ばれる西洋絵画に見られる古典技法である明暗の表現技法となる。

しかしクレーの《砦》には明るさや光を描き込んだ形跡は見当たらない。もちろんクレーが伝統的な「キアロスケーロ素描」技法を知らなかった可能性も考慮すべきだろう。しかしこの作品の表現では、光を描かずあえて暗部から下地の薄緑までのみによる諧調を描いている。しかしながらそれによって砦が築かれた岩や奥にそびえる山々などの複雑な自然の形態を「線描」による「輪郭」と、鉛筆の「塗り」によるグラデーションのせめぎ合いの境界線を作り出すことにより、グラフィック的・平面的な情報でしかない「お手本」の模写を通して、より自然な大気や空間までも含んだ表現の生成に成功している。

3. (b) 成人～結婚 銅版画からガラス絵、光と陰影の研究まで

スイス・ベルンのギムナジウムを卒業すると音楽よりも美術に生きることを決断したクレーは1898年、絵を本格的に学ぶため、ドイツ・ミュンヘンに向かう。そして20世

紀初頭の欧州において芸術にとっては最も重要な都市の一つであったミュンヘンアカデミーへの入学のためにハインリッヒ・クニルの画塾でアカデミックな素描を学ぶ。この時にクニルの画塾で描かれた素描《帽子をかぶった婦人の胸像、左側からのプロフィール》（図3）ではハッチングによる明暗の表現が見られ、後の銅版画制作の萌芽が感じられる。しかしながらここではまだ対象の形態の把握に関してはアカデミックな表現からは逸脱していない。その意味では少年期、《砦》模写スタイルの延長線上にある。1900年10月にミュンヘン美術学校に入学。象徴主義画家シュトゥックに師事する。この画家はカンディンスキーの師でもあり、後のクレーとの関連はここから始まる。

しかしクレーはこの学校を1年足らずで退学してしまう。入学当初の夢は風景画家もしくは風刺画家になることであったが、ミュンヘンの街やアカデミーに渦巻いていた新しい表現に触れることで、ベルン時代の自然主義的な風景素描には興味を無くしてしまうと同時に、クレーの興味は彼にとって新しい表現、銅版画に向かうことになる。

3.1. 素描から銅版画へ

1901年の約半年におよぶイタリア留学中にルネサンス巨匠の作品（特にミケランジェロとレオナルド・ダ・ヴィンチ）に触れたことで彼なりに「フォルム」の問題を（色彩抜きで）研究する必要があることが、銅版画に向かう契機となった。加えてイタリア訪問まで持ち続けてきた風刺への

自らの姿勢を顧みるきっかけにもなった。それは「イタリア芸術は彼に『人間精神に対する敬意』を起こさせてきたのだし、次のような見解を推し進めてくれてもいたからだ、すなわち、風刺は肯定的性格を持たねばならず、また余分な不満であってはならない。より高いものを思うときの不満でなくてはならない。つまらぬ人間—神々しい神。あるいは人間が到達可能な高みを思うときの、沼地のように低い人間の凡庸さへの憎しみ⁽¹⁰⁾」のように二つの要素がクレーに版画表現へと向かわせた。

クレーは銅版画を10枚制作した。それらは最終的に画集『インヴェンション』として纏められた。その銅版画群の中から、ここでは、《翼ある戦士》(図4)、同作品・素描(図5)完成作の版画と準備の素描を比較してみることで技法の変化と「線描」の関係を考察する。図4の銅版画は正確には版種は銅ではなく亜鉛板である。一般的には銅版画には銅版以外には、亜鉛板とアルミニウム板がある。亜鉛板とアルミニウム板は金属として軟性があり、銅版画特有の鋭いエッチングや描写に適さないと言われている。

ではなぜクレーはあえて亜鉛板を用いたのか。図5の下書き素描を見ると、鉛筆で描かれた線は繊細でかつ微妙である。銅版画の下絵刻として用いるにはあまりにも「線」同士が繋がりが、重なり過ぎていて銅版画の下絵には適さないように見える。事実、銅版画を手掛けたばかりの頃は、何度か銅版で試したことが分かっている⁽¹¹⁾。クレーは銅版で試した後に、銅では硬すぎると感じ、亜鉛板に取り替え刷り直したと考

えられる。

また図5の素描を更に仔細に観察してみると、その描写は無数の鉛筆の線によって、人体の骨格や筋肉などを解剖学的に確かめながら描画しているのが分かる。しかしながらその正確さと反比例するように「翼ある戦士」その人の描写は決して自然主義的なフォルムをまもってはいない。それは『裸体』を描くときには、人間＝解剖学的に描くのではなく、絵画＝解剖学的に描かれるべきだと思⁽¹²⁾とクレー自身が日記に記しているように、「解剖学的に描く」ということはそのまま人間のフォルムを筋肉や骨格を皮膚が包んでいる肉体として描くことではなく、絵画的な要請(美学的にはない)に従い、内的な要因を解剖学的に分析し描くということである。

絵画的な要請とは後のバウハウス時代にゲーテなどを援用しさらに思索が深められていくことになるが、それはクレーによる「自然」の表現に関する視点のことである。森羅万象における自然界の現象を人間がどのように秩序立て、その諸相を表現するのかという命題を科学や物理ではなく「絵画(芸術)」を中心軸におき解決しようとした壮大な目論みでもある。これはクレーの形態描写についての基底になる視点を導くものであり、この時期を経てより明快に作品に反映されていく。

また、この作品タイトルは日本語訳では《翼ある戦士》として知られているが、原題は「Der Held mit dem Flügel」である。原題中の“Held”は「英雄」といった意味であり、ドイツ語に忠実な訳であれば「翼ある英雄」となる。この意味を汲むならば、

戦士は英雄、もしくはかつての英雄と言えまいか。その姿は片方の翼はもげ、腕は添え木に支えられ、負傷し義足らしきものを補った脚は地面に突き刺さったままもう永い時間歩いていないように見える。しかし英雄の顔は自信に満ちあふれ、その満身創痍な身体を恥じているでもなく、むしろふんぞり返っているように見える。

このアイロニーはクレーが生きた欧州の時代と状況を加味しないと十全には伝わらないだろう。図4の画面下に書き込まれた画家自身の言葉「翼ある戦士、自然から特別に翼を贈られた彼は、飛ぶことを運命づけられ、そのために破滅するのだとの思いにとらわれた。」は画家としての自身のことを語っているようにも思える。

クレーはこの時期にピアニストのリリー・シュトゥンプフと結婚、また初めて作品が売れた。ミュンヘン分離派展には版画を出品し徐々にではあったが、クレー作品の社会への受容はこの頃から始まっている⁽¹³⁾。

3.2. ガラス絵

クレーは銅版画の表現を試みたあと、その表現手法からは一切の距離を置き、あらたな表現を深めるために新しい素材、画材、スタイルに挑戦していく。クレーは1906年より「ガラス絵」の制作を開始している。クレーの言葉によると「より幅広い絵画についての考え方への過渡的な試みとして」「陶器皿にいたずら書きをしていたことが⁽¹⁴⁾」その制作の動機だと語っている。

ガラス絵とは南ドイツ・バイエルン地方などに古くから伝わる民芸品である。その

ルーツはロシアに輸出していたガラスに描かれたアイコン絵画と言われている。その技法はガラスの裏面に黒色の絵具とニカワを混ぜたものを塗布し、その表面を細いニードルなどで引っ掻き、線を描くものである。

クレーは銅版画に用いるドライポイントを使って、ガラスに塗布された絵具を引っ掻き線描した。図6はガラス絵技法で描かれたクレーの父の肖像である。この絵では前述の連作銅版画におけるフォルムと線描の細さと鋭さが踏襲されている。しかし銅版画では、紙上にインクによって「物理的」な線が引かれていたのに対して、ここではガラス面の絵具を削り取った跡が光を透過し、それが線描を視覚化させ像を結んでいるという大きな変化が見られる。

1901年に入るとパントグラフ（縮図機）を使った素描の実験や、にじみなどの偶然性を利用した水彩画のこころみなど、探求は深まりながら続くことになるが、中でも特に銅版画～ガラス絵という発展の系譜に連なると思われる作品がある。

《チューリップ二解釈》（図7）は同じモチーフによる描画のバージョン違いではなく、まず右側のペンによる素描を透明なガラス板に線描で転写し、そのガラス板に光を当てて、まるでスライド映写機のように紙に投影し、さらにその投影された画像をペンでなぞり描いたものが左側の素描である。この投影の際にガラス板と紙の間に起きたパースペクティブのズレによって、右図の絵より、左の絵は若干縦に画像が伸びていることが分かる。この制作に関する詳細は日記で確認することができる⁽¹⁵⁾。

3.3. 線描の変奏曲

クレーによる後のパウハウスの講義で語られた言葉によると、「芸術を造ろうとするそれとは異なった動機から、仕事をする必要があるのだ。では、その新しい動機とは？それは、物の実質的な現象形式たる〈材料実験〉である、と。また、材料が行方を、造るという行為を呼び覚ますのだ。練り抜かれた観照と、観照により強められた感覚の鋭さと保護のもとに⁽⁶⁾」

この発言にはクレーにとって「描画道具」やそれが「描かれる」支持体は一体であり、さらにその「描かれた」モチーフも不可分な要素だと考えていたことが読み取れる。

銅版画から始まった一連の実験的な制作では、紙に直接描かれた下図の「線」（素描）は、亜鉛板を刻み、削り取られた物理的な「溝」へと転化され、そしてさらに偶然性を孕みながら紙へとインクによって転写された（版画表現）。そしてガラス面の絵具を削りとることにより、「線」は「光」へと「物質性」から解放され転化された（ガラス絵）。最後に「線」は「溝」や「光」によってさまざまな道をたどり変化を遂げたが、再び紙の上へ着地した。図7に「モチーフ」「描画道具」「支持体」「技法」が渾然一体として変化していった相を見ることができる。

そしてさらにこれらの変化から読み取れる内容の中で最も重要なのは、「線」の「物質性」からの「解放」と「帰還」は、そのままクレーにとってモチーフの形態^{フォルム}へのアプローチが「自然主義的」な現象世界における印象の描出から、「表現主義的」

な内なる造形世界の描出へと変化していることと相関していることである。

この一連の「線」に見られる変容は、音楽的な経験と感性を持つクレーにとって、ある曲を編曲し組み直し「変奏曲」として異なった味わいの楽曲に仕立て直すことと近い作業であったのではないだろうか。

この後の1911年にはカンディンスキーとの交遊と「青騎士」への入会があり、翌1912年にはハンス・アルプとの出会い、パリではピカソ、ブラックらのキュビズムの重要な作品に触れるなど、クレーの創作にとって大きな影響と契機が訪れた。それはこの時期以降クレーの線描にはいわゆる「自然描写」は見られなくなっていくのと同時により表現主義的な自由な線描が増えていくことと重なっている。

4. (c) 戦争～大学教授 自由な線描表現

4.1. チュニジア旅行「色彩の発見」

1914年はクレーにとって2つの重要な出来事が起こった年である。ひとつ目はいわゆる「色彩の発見」に繋がったと言われるチュニジア旅行である。34歳になったクレーは友人のアウグスト・マッケ、ルイ・モワイエらと北アフリカのチュニジアに約2週間の旅行に出かけた。この旅はクレーに「色」についての啓示を与えた大事な契機となった。特に「カイルーアン」という街での強烈な太陽の下での色彩体験は線描画家から色彩画家へ変わっていくきっかけになった。

「色彩が私を永遠に捉えたのだ。私と色

彩とは一体だ—これこそ幸福でなくてなんであろう。僕は、画家なのだ⁽⁷⁾」と日記に記している。また自然の風景だけではなく、北アフリカを中心とする先住民族であるベルベル族による建築物に施された装飾や、織物や絨毯の模様はイスラム世界に見られる特有の抽象的な幾何学模様であり、そのモチーフはクレーの作品に後々まで繰り返して登場することになる。

4.2. 戦争 喪失と新しい実り

もうひとつの出来事は、同じ年の6月に勃発した第一次世界大戦である。

クレーの父ハンスがドイツ国籍のままスイスで生活していたためクレーもそのままドイツ国籍となり、ドイツ人として戦争に参加することになる。この戦争では友人のマッケと、同じく友人のフランツ・マルクを失った。またクレー自身も1916年から1918年まで徴兵され兵役につくことになった。

この困難な時期にもかかわらず、クレーは制作を続けた。主に線描画と水彩画が中心になるが、戦争のイメージを内的にとらえた作品が残されている。

クレーにとって無論、戦争体験はかけがえのない友人の戦死や望まない徴兵など悲惨な体験だったのは言うまでもない。しかしながら1917年にドイツ南部のゲルストホーフェン航空学校に転属になると、クレーの任務は比較的緩やかな経理事務となって以降、その仕事は「機体の最重要な部分、例えば操縦席の周囲には保護策として部分的に軽金属による防御策が講じられるようになったが、翼や胴体部分が敵弾に

より損傷を蒙って帰還したとき、逸早く敵機に上空から見つけられることから免れるために林の中へ退避させ、損傷箇所の部分的修復作業を行う任務、それがクレーの任務であった。⁽⁸⁾」

この任務を通じて幸運なことに、クレーがかねてより研究してきた絵画の「支持体」と「描画道具」と描かれる「モチーフ」との関係性を探る機会が与えられた。それは当時の戦闘機の修復には綿布や麻布が用いられていたが、それらを戦闘で損傷した飛行機の機体に重ねて張ったり、穴があいた部分に合うように切断した布での修復作業や、またその布に迷彩色を施したり、様々な色を塗布した経験が、後のクレー作品に見られるマチエールや下地の研究、また油彩における支持体であるキャンバス（麻布）の切断・断片化による画面の再構成のヒントとなったと考えられる。

戦争終結後の1920年代以降の作品制作は油彩が中心になってゆくが、この時期の戦争における任務が豊かなマチエールとメディウムの実りをもたらしたとは言えまいか。

4.3. 復員 内省としての自画像

1918年クレーは無事に戦争から帰還し、再びミュンヘンに住居とアトリエを構える。復員直後の1919年の制作に5枚の自画像連作があることが知られている。クレーによる作品カタログに掲載された通しナンバーはそれら5枚の自画像が連続して制作されたことを示している。

(1) 《思索する芸術家》1919/71 (図8)

(2) 《感じ易い芸術家》1919/72 (図9)

(3) 《慎重に比較考量する芸術家》
1919/73 (図10)

(4) 《形を与える芸術家》1919/74 (図
11)

(5) 《無題 (沈潜)》1919/75 (図12)

1919 は制作した年、その後の番号は同年に制作された順に付けられたナンバーである。技法は紙にペンや鉛筆で素描された作品 (1) (4) (5)。それに対してカーボン複写紙を用いて転写された作品が (2) (3) ということがそれぞれ分かっている。特にカーボンに転写された作品 (2) と (3) は転写によって他の自画像と比較して利き腕が左手になっている点である。ここで注意が必要なのは、クレーは前述されているように絵を描くのも、生活一般も左利きであるのだが、自画像は基本的に鏡に映した姿を描いているので当然右手で描く姿になっている。しかし作品 (2) (3) は普通に描いた自画像をカーボンで複写していることによって、さらに像は反転し本来の利き腕を使って制作している姿が描かれている。

さらに自画像 (3) は、右手をいびつに肥大させて描いている。おそらくこれは前述したガラスと光による転写の技法が用いられているのではないだろうか。ガラス面と用紙の角度によるズレが右手を拡大しているように考えられる。

さらにそれぞれのタイトルを見てみると、(1)~(4)はすべてタイトルに「Künstler」「芸術家」という言葉を使っている。ドイツ語では画家は「Maler」であり、あえて「芸術家」としているのは意図的なものであろう。それはクレー自身が自分のことを

「芸術家」とすると高らかに宣言していると同時に、自分自身に向かって確認しているようにも思える。作品 (1) は「思索」し、(2) は「感じて」いる「Empfinder Künstler」ドイツ語原題では「感じている芸術家」のニュアンスが近いと思われる。この二枚は構図もポーズもちょうど鏡合わせのように「対」の構造になっている。またタイトルも「思索」と「感じる」とやはり「対」の構造を持つ。思索するクレーは頭に手をやり、眼を閉じて深く自身に沈み込んで熟考しているのに対して、感じているクレーは眼を見開き外界に向けて意識を働かせ観察している。

また作品 (3) と (4) は時間的な「連続」を示している。(3) は前述したように肥大した右手を鏡に写し「慎重に」実像と鏡像を「比較考量」して描出するクレーの姿を描いている。(4) は外界の「比較考量」から内的造形イメージに「形を与える」作業に移っている。ドイツ語原題の「Formender」は形成するといった意味があり、フォルムがはっきりしないイメージが見えるようにするというニュアンスが近いだろう。その表情は口元を引き締め、緊張しながらも目線はしっかりと外界に向けられ、自信を持って仕事を進めているように見える。しかし次の自画像 (5) では再び眼は固く閉じられ、さらに自己の奥深く沈み込み自画像 (1) の状態に戻ってしまったのだろうか。自画像 (5) のタイトルは「Versunkenheit」、日本語訳では「沈潜」として知られている。この言葉は何か没頭する、夢中になり自己に没入する様を意味している。自己に「没入」するのは

自画像(1)の「思索」するのとは違い、まるで「悟り」の境地に浸っているいわゆる「三昧」⁽¹⁹⁾の境地に達しているようだ。

それにしても、これらの作品群はタイトルの意味を含め、なぜこのように複雑で入り組んだ技法構造と構成を必要としたのだろうか。クレーにとってこの一連の自画像群の制作は戦争によって生じてしまった時間的・空間的な空白と身近な人々の死という喪失を埋める作業だったのではないか。鏡に映る自分の虚像と実像の狭間を行き来することによって内奥を見つめ自画像を描き、埋めるすべもない空白に向かって「沈潜」し眼を閉じたのでないだろうか。

戦後の日記にはこのような記述が見える。「此処と彼処とのあいだの秤、昨日と今日の境の秤となるとは、なんと苦悩に満ちた運命か。⁽²⁰⁾」

4.4. バウハウス～デュッセルドルフ 造形理論の研究と確立

1920年クレーは建築家グロピウスらによってヴァイマルに開校したばかりのバウハウスに教授として招聘される。

翌1921年、クレーはミュンヘンから単身ヴァイマルへ移住し、バウハウスにおける「形態親方」⁽²¹⁾としての職務についた。

このバウハウス教授時代は1925年にバウハウス自体がヴァイマルからデッサウに移動することになるにもかかわらず、クレーにとって絵画理論を教えながら制作し、また自分のこれまで重ねてきた造形に関する実験や理論を体系化し、文章にすることができた豊かな時期といえるだろう。クレー自身は「授業をすることになって、私

は自分が一大抵無意識に一行っていたことを明確にしなければいけなかった⁽²²⁾」と語っている。今日でもクレーによる重要な造形理論として読まれている『造形思考』はバウハウス時代の講義や制作ノート、草稿などをまとめたものである。

1920年代のヴァイマルからデッサウにおけるクレーの制作は、これまでの線描や単色諧調の仕事から、主に水彩画と油彩画に眼目が移ったと言える。ここでは「線描」を中心に論じるので詳細に言及することは避けるが旺盛な色彩の研究と共に、初期のバウハウス教授時代では「透視図」への再検討と作品による言及がなされた。加えて「方形」を構成要素の軸に用いた絵画、幾何学的、または自由な形態を構成に用いた絵画などを制作した。しかしやがてバウハウスの内外における教育行政の変化とそれを取り巻く政治的な軋轢は学校側とクレーの関係の悪化に繋がった。さらに学生の左翼化や、校長グロピウスとのたびかさなる衝突により結果的にバウハウスを辞任。

クレーは1931年にかねてより打診があった北西ドイツにあるデュッセルドルフ美術学校に移ることになる。

1929年のアメリカの株価暴落から始まった世界恐慌は、欧州ドイツにも不況と社会情勢の不安をもたらした。それはヒトラー率いるナチスによる独裁政党の台頭を許した。ナチスの党首ヒトラーはユダヤ人のいわれなき迫害をはじめ芸術表現にも口を挟んだ。党首ヒトラー自身が画家志望だったこともあり、ナチス的な表現にそぐわない芸術表現を徹底的に迫害した。抽象表現による内的な想像世界を完全に自由な個人として表

現したクレーの表現世界は、ナチスが敵と糾弾するモダニズムの世界観のかっこうのプロパガンダとして槍玉にあげられてしまう。1932年の総選挙によりナチスが第一党に座すると、クレーへの迫害は現実のものとなる。翌年、ナチス突撃隊によるデッサウのアトリエ家宅搜索が起きる。ついでデュッセルドルフ美術大学学長の親ナチ派就任によりわずか3年弱で教授職は剥奪されてしまう。

身の危険を感じたクレーは1933年スイス、ベルンに亡命する。1937年にはドイツの美術館からクレー作品102点の押収、同年ミュンヘン開催の「退廃美術展」にクレーの作品が17点展示される。

5. (d) 晩年～スイスへの帰還 天使シリーズに見る線描表現の到達

5.1. スイスへの亡命 病いと戦い

前述したように、ドイツにおけるクレーの生活は悲惨な形で終わってしまった。生まれ故郷スイスにはドイツ国籍のために「亡命」というかたちでしか帰国が許されなかった。さらに追い打ちをかけるようにクレーに病魔が襲う。帰国後の1935年、後に彼の命を奪うことになる皮膚硬化症の最初の兆候が現れる。

しかしクレーはそのような出来事に打ちのめされることなく、快活にユーモアを忘れずに生きたことを数々の友人が証言している。

デッサウ時代の友人であるユー・グロッシュによるとクレーの発言として「デッサ

ウでナチスの突撃隊がくフランスに勝利するぞ！>という軍歌を歌いながら行進していたとき、ピンボー（クレー家で飼われていた猫）がフーツと唸り、不安のあまり逃げ出しましたが、そのとき、もうこれ以上ドイツでぐずぐずしてられないと悟りました。」グロッシュはさらにクレーが見たという夢の話も語っている。「クレーはヒトラーに長時間にわたって現代美術の講演をしたところ、ヒトラーはおずおずと、いままでの考えを変えるみたいに、『そういうことなら、一つ絵を描いてみてくれないか。60メートルの長いやつを！』と言った。そこでクレーはすぐさま、それが60メートルの長さになる分だけの絵を並べ立てよう、そうすればヒトラーはそのことでまた議論しなければならなくなり、そのことで現代美術のことがもっとよくわかるようになるだろう、と（夢の中で）考えたのでした。⁽²³⁾」これらの発言やユーモアは、クレーその人が根底に持つ強さの表れではないだろうか。ベルンに移り住んで病いを得たクレーは、晩年にかけて多数の「天使」の素描を残している。このシリーズが持つ不可思議な「透明性」と「おかしみ」は、クレーのこれらのユーモアとたくましさ由来するものだろう。

5.2. 天使を描く

クレーの素描《新しい天使》からインスピレーションを受け、みずからその作品を購入し手元に置いていた同時代の思想家ヴァルター・ベンヤミンによると「タルムードの伝えるところによるならば、天使は一毎瞬に新しく群れをなして一創出され、神の

まえて讃歌をうたい終えると、存在をやめて、無のなかに溶けこんでゆく。⁽²⁴⁾」このベンヤミンによる文章は、まるで白い紙に一本の線から始まったドローイングが、他の線と繋がり、また離れ、いつのまにか天使の像を結ぶ様子を彷彿とさせる。クレーの画面に最初に天使のイメージが登場するのは1913年からであるが、亡くなるまでに49点の天使像を描いた。

そして特筆すべきは天使の素描群は、前述したスイス亡命後の1936年以降の制作に頻繁に現れるようになる。特に晩年の2年間に33点もの天使像を描いている。これは皮膚硬化症という難病に冒され、死を意識したことと無関係ではあるまい。

この晩年に描かれたクレーの天使の素描群はこれまで見てきた素描の描き方と比較すると、紙と鉛筆でシンプルに描かれている。もはやここに油絵の具やカーボン紙などによる転写や、ガラス板などの投影、支持体の切断や結合の再構成も見られない。

これまで繰り返し見られた素材・描画道具・支持体への実験的なアプローチが後景に退いた代わりに、引かれた線がどのような順番で画面に表れ、時間的な経緯をへて最終的な天使の像の描出に至るのかという謎が前景に出てきているように思われる。

5.3. 天使シリーズにおける線とイメージ

天使シリーズの素描は前述したように、シンプルな鉛筆による線描である。最晩年の1940年後半になると線はもっと太くなり線自体が色面のようにすらなってしまうのだが、天使の素描は細いほぼ同じ幅の線で描かれている。これらの特徴と、クレーによ

るバウハウスでの講義録『教育スケッチブック』でのクレー自身による「線」の説明から線がどのようにして天使の像を結ぶのか考察してみよう。

まず天使シリーズのなかから任意に選んだ作品《Schellen-Engel》1939/AB6（図13）日本語で《鈴を持つ天使》として知られる素描から考察してみよう。必要最小限の線で描かれた鈴を持った天使は、かろうじて顔と翼、脚を確認できる程度の具体性しか線描で表現されていない。タイトルになっている「鈴」は鈴とタイトルにあるから、鈴だと認識できる。鈴の部分には顔らしい眼が二つ、口が確認できる。さらに線そのものを仔細に観察すると、初見では、ひとつのストロークで引いたと思われた線が、実はふたつの線が繋ぎ合わされたものであることに気がつく。それはまるで線が独立した単位であるかのように観察される。ではこの作品を模写してみることによって、どのような筆運びで描かれたのか類推してみるために、《鈴を持つ天使》の図をトレーシングペーパーによってトレースする実験を行ってみた。

天使の図をA3サイズコピーにトレーシングペーパーを重ね、全く自由に線をトレースしてもらおう。参加者は美術を学ぶ10代後半の10人の男女に協力してもらった。

協力者の10人はそれぞれ素描の経験はあるが習熟度には差があり、事前に実験の意図や作者名、タイトル、描かれているモチーフなどは一切明かさずトレースのみを命じてある。この実験において得るべきデータは以下を想定し記録した。

- a. どの線から描き始めるか。b. 最後はど

の線で終わるか。c. トレースにかかる時間はどのくらいか。d. 線は何本としてトレースするか。

結果 a. 8人が天使の鼻の部分の線から。

1人が左目。1人が顔の輪郭の左の始点から。

b. 4人が鈴の部分。3人が口の部分。2人が左足の部分。1人が左側の翼の部分。

c. 1分以上2分以内が5人。1分以内が3人。2分以上3分以内が1人。4分台が1人。

d. 線を18本としてトレースしたのが4人。25本が3人。26本が2人。27本が1人。

この結果を詳細に分析すると、実験 (a) では圧倒的に顔からもしくは顔の周辺からトレースし始めた被験者が多い。これは今回使用した作品では顔周辺が最も具体的な印象を持つ部分であり、最初に眼に入る部分であることからこの結果が出たものと思われる。また人物を描く際には自然と顔もしくはその周辺から描き始めることが多いのではないだろうか。また (b) では鈴や口など、線や形態として独立している部分である。顔からトレースし始めて翼、体と進み、最後に取って付けたように補足的に足した結果だと思われる。

(c) ではほとんどの被験者が1分台でトレースし終わっている。これは実験 (d) と関連しているが、線をまるで一筆描きのように繋げてトレースした被験者が多かったためだと思われる。

総合的な判断として、各被験者がトレースした素描を並べて見てみると、被験者はまるで記号をなぞるようにおぼろげと線を引いており、漢字のように書き順を意識し

た固い像のように見えた。またこの結果をもって、クレーは最初から天使の像を描こうとして素描を始めたかという疑問が生じた。

5.4. 線と面、図像が結ばれるまで

前述の『教育スケッチブック』によれば、線にはそれぞれ「能動的」な線・「中間的」な線・「受動的」な線に分けられると解く。

「能動的」とは1. 『目的無しにそれ自身で気ままに散歩するように』生成した線である。まるで移動する点が繋がってできたような線のことである。2. 『決められた点の間を動くように定められ』生成した線である。

「中間的」とは『点運動と平面効果の中間に』あるような線のこと。例えば線が弧を描き起点に戻って繋がれば、線的特性はすぐに平面表象にとって代わる。

「受動的」とは『平面に従って進み平面を生じよう』として生成した線のこと。複数の線が平面上に引かれ面を形作る⁽²⁵⁾。

さてこの分類に従って《鈴を持つ天使》の素描の線を見てみると、顔と身体、翼は「能動的」な自由な線と、点と点の間を結ぶ線の要素であり、眼、脚、鈴は「中間的」な線によって起点と終点が閉じた線によって平面(円)を形成していることが分析できる。この分類に従うならば線はそれぞれ一つの単位としてしか機能していないのではないだろうか。それは「文」における「文節」のようにいくつかの「文節」がつながって「文」になることで初めて意味を読み取れることに似ている。

さらにこの場合の「文」を成り立たせる「構造」は「能動的・中間的・受動的」な運動性を持つ線と線が繋がって出来る平面上の形象に、描き手のクレー自身が即興的かつ同時的に意味を見いだし、「接続後」や「修飾語」に相当する線や点を描き込み天使という具象的な像を導きだす「行為」に相当するのではないだろうか。

この論考をさらに推し進めると、そもそもクレーはどの段階で顔や体、鈴など具象的な部分を画面上に見ていたのだろうか。

もし真っ白い紙を前に最初から顔や脚などの部分を描く場所を想定していたならば、このような文節化した線を引くことはできないだろう。先の実験結果が示すように、クレーが描いている線はまったく伸びやかで、線自体が生長し運動しているように感じられるのは、あらかじめ画家の中で決められた形象をなぞるように描かれてはいないためだろう。

さらに洞察を推し進めるならば、クレーは1936年以降、前述のとおり皮膚硬化症という難病にかかり医者から長年嗜んできたタバコと、ヴァイオリンの演奏を一切禁じられてしまう。

そもそもクレーのヴァイオリンの演奏が玄人はだしであったことは広く知られているが、彼の幼なじみで友人のマックス・ブルファーによると「(クレーによるモーツァルト・ヴァイオリンソナタの演奏を聴いて)彼はなんと演奏に熱中していたことか、運弓になんという深い注意を払ったことか。弦に弓を当てるときにはまず細心の注意を凝らしてそっと触れ、それから力を入れて堂々と引き出すのだった。私はク

レーによって初めて運弓とは何を意味するのかを教えられた。奏法とか、音の輝きだけでなく、また乾いた響きの良さ、音像の確かさだけでなく、またなにか別の特質だけでもなく、彼の場合には弓と弦がかくも親密に触れ合い、和み合い、そこから生まれ出る音は輝かしい響きに満ち渡り、創造の瞬間がほとぼしり出るのであった。運弓は演奏家がこの世に触れる瞬間であり、目に見える創造行為であり、時間芸術の入り口であった。クレーの指にかかると、モーツァルトの作品はそれが生まれ出たときのような新鮮な響きを発した。⁽²⁶⁾」とクレーによる演奏の感想を述べている。

ヴァイオリンによる音楽の演奏という手段を奪われたしまったクレーであったが、鉛筆だけを握ってまささらな紙に向かい、まるでヴァイオリンを「運弓」するかのように円や弧を描き、演奏を聴く人々の心象に「音像」が結ぶように、クレーの眼前に自然に立ち上がってきた形象が「天使」だったのではないだろうか。クレーはそうにして「生まれ出た」ばかりの「天使」に祝福を与えるように名前(タイトル)を付け作品として残したのである。

6. 結び

本稿ではパウル・クレーの画業の中から、主に「線描」に絞って画家の生涯と制作活動に影響を与えたと考えられる幾つかの事項を取り上げ、制作との関係とその発展と変化の流れについて考察してきた。

クレーによる絵画世界の現われは、初めモチーフを目に見えるものとして、あたり

まえにそっくりに写し取ることから始まった。幼児期の印刷物をお手本に、平面から平面への模写を繰り返しては絵を描く喜びを育んだ。やがて本物の自然風景などの写生に熱中し、少年時代には文学や詩を愛し寓話や物語を風刺画として描いた。

やがて線が描かれる支持体や道具、技法との関係について模索することで、線そのものが自立し、自然主義的な現象世界の再現を描出することは、もはやクレーにとっての絵画ではないという結論に至った。

内的な造形を自立した線で描くことに成功したクレーだったが、第一次世界大戦を経て自己の内奥をさらに見つめ、クレー独自の内的な造形理論を大学において理論・体系化し様々な絵画の側面に実験結果を拡大してみせた。

晩年は天使シリーズによって、内的なイメージすらなぞることなく、まったくの空白からイメージを紡ぎだすことに成功した。

ここにクレーが追い求めた音楽的な即興性と時間の流れを絵画として表現した結実を見るのである。

[註]

- (1) ルートヴィッヒ・グローテ『クレー回想』 審美文庫 1976年
- (2) C・ゲールハール『クレー』 岩崎美術社 1992年 193頁
- (3) 同上 194頁
- (4) グローテ 前掲書 12頁
- (5) 同上 13頁
- (6) シュテファン・フライ『子供の領分』 印象社 1997年
- (7) 西田秀穂『パウル・クレーの芸術』 東
北大学出版 2001年 36頁
- (8) フライ 前掲書「小学校、6年制ギムナジウム、さらに上級ギムナジウムを通じて素描の授業がクレーの造形的発展にどのような影響を及ぼしたか定かではない。奇妙にも、クレーは日記の中でも他の著作物の中でもこの科目について述べたことがない。素描画の授業中に描かれたことが証明される紙片すら今日まで知られていない。」
- (9) 西田 前掲書 39頁
- (10) ゲールハール 前掲書
- (11) 西田 前掲書 48頁
- (12) パウル・クレー『クレーの日記』 みすず書房 2009年
- (13) 1906年「ベルンのフランク・シュルツ博士が初めてクレーの作品を購入。6月<ミュンヘン分離派国際展>に銅版画連作<インヴェンション：作品1>展示」 パウル・クレー展「クレー家秘蔵」カタログ 年譜237頁
- (14) クレー 前掲書
- (15) ゲールハール 前掲書
- (16) クレー 前掲書
- (17) 同上
- (18) 西田 前掲書 75頁
- (19) 仏教における禪定の意。
- (20) クレー 前掲書
- (21) パウハウスにおける教授の名称。
- (22) ゲールハール 前掲書
- (23) グローテ 前掲書 50頁
- (24) 雑誌『ユリイカ』パウル・クレー特集 青土社 2011年 146頁
- (25) パウル・クレー『教育スケッチブック』 中央公論美術出版社 1991年 9頁
- (26) グローテ 前掲書 22頁

[図版出典]

- 図1：シュテファン・フライ『子供の領分』
印象社 1997年
- 図2、3、8～12：西田秀穂『パウル・クレ
ーの芸術』東北大学出版 2001年
- 図4～7：C・ゲールハール『クレ
ー』岩崎美
術社 1992年
- 図13：Boris Friedewald, *Die Engel von Paul Klee*,
DUMONT 2012年



図1 上 エピナールの絵草紙『ミミとアツ
オール』フェリック・クレー個人蔵
下 《ミミがクルノワイエ夫人に花束を贈
呈する》1883年
紙に鉛筆 22,3 x 18,8 cm 個人蔵



図2 《砦^{カステロ}》1894~1896年 紙に鉛筆



図3 《帽子をかぶった婦人の胸像、左側から
のプロフィル》紙に鉛筆



図4 《翼ある戦士》1905年
エッチング・亜鉛に腐刻
25,7 x 16 cm パウル・クレー財団

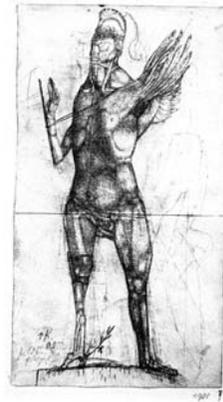


図5 《翼ある戦士》1905年
鉛筆 22,2 x 11,7 cm エーベルハル
ト・コレクション



図6 《父の肖像》1906年
ガラス 墨 32 x 29 cm フェリック・
クレー蔵



図7 《チューリップ二解釈》 1910年
左18,3 x 11,5 cm 右18,3 x 13,7 cm
個人蔵



図10 《慎重に比較考量する芸術家》 1919年
紙に転写 リリー・クレール贈 クレー
美術館蔵

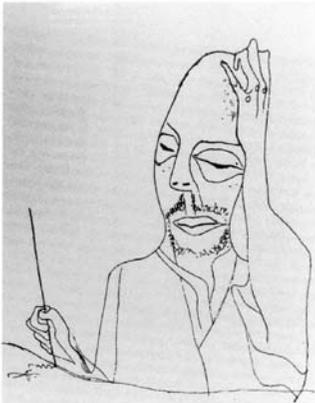


図8 《思索する芸術家》 1919年
紙に鉛筆 アルプハーゲンバツハ財団



図11 《形を与える芸術家》 1919年
紙に鉛筆 リリー・クレール贈 クレー
美術館蔵



図9 《感じ易い芸術家》 1919年
紙に転写 ベルン美術館蔵

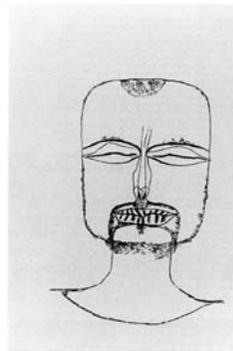


図12 《無題（沈潜）》 1919年
パウル・クレール財団 ベルン美術館蔵



図13 《鈴を持つ天使》 1939年
紙に鉛筆 29,5 x 21 cm ベルン パウ
ル・クレー美術館蔵