

利用されるクレーの逸話 ——チュニジア旅行の言葉をめぐって——

田 中 暁

About Klee's Quotation on His Trip to Tunisia (1914)

Akira TANAKA

Abstract

“I and color became one. I am a painter.” Paul Klee (1879-1940) entered this phrase in his diary in 1914, making it a frequently quoted one when referring to his career. Together with this quotation, the belief that Klee's trip to Tunisia was at the core of his keen color sense is repeated in exhibitions, monographs, and theses. However, considering the fact that Klee actually wrote the phrase in 1921 and not in 1914, his account should not be taken literally. Further, the phrase was not renowned during Klee's lifetime, and it is not clear how it became a famous quotation.

Between 1920 and 1921, two monographs published on Klee (one by Leopold Zahn and the other by Wilhelm Hausenstein) emphasized the Tunisian trip as the origin of his abstract painting style. Also, Klee's first retrospective in 1920 exhibited many paintings created during this trip. Under these circumstances, Klee revised his diary entry to boost his self-image as an artist.

In 1950, German art historian Werner Haftmann quoted Klee's phrase for the first time; the quotation quickly gained popularity in Germany. After World War II, however, German art needed to recover from the backward ideology of “Entartete Kunst,” which had tried to erase modern art forms, including German Expressionism. To return to the international art scene and break away from the legacy of fascist nationalism, an image of the “abstract art” as a stateless style was necessary in addition to a “non-national” branding. Therefore, this anecdote about the origin of Klee's unique painting style occurring outside Europe made it possible to separate his work from “Deutschtum.”

This thesis demonstrates that an anecdote or a quotation attributed to an artist is not always transparent and innocent, but requires evaluation against a socio-historical background.

はじめに

それはあまりに深く、そして優しく私の中にしみ込んでくる。私はそれを感じ、自ずと自信がわいてくる。色彩が私を捉える。それを追う必要はない。私にはわかる。それが永遠に私を捉えつづけるだろうと。これこそが至福の時である。色彩と私はひとつになった。私は画家なのだ。

これは1914年パウル・クレーが北アフリカの

チュニジアを旅行した際、日記に記した文章である⁽¹⁾。特にその末尾「色彩と私はひとつになった。私は画家なのだ」の箇所はクレーを語る際に必ずと言っていいほど引用され、同時に「異国の地チュニジアでクレーは線描画家から色彩画家になり、彼の画業における色彩表現の端緒はこのチュニジア旅行にある」という言説は展覧会、モノグラフ、研究論文とあらゆる媒体において幾度も反復されている⁽²⁾。

しかしながら1914年の日記に記されたこの文がクレー存命中に公表されたことはなく、おそらく実際は1914年ではなく7年後の1921年に記された

事実をふまえると⁽³⁾、画家の言葉を安易に首肯することは難しくなる。本稿は「異国の地で色彩表現に目覚めた画家」という逸話、具体的には「色彩と私はひとつになった。私は画家なのだ」の言葉がどのようにして逸話を象徴する言葉に至ったかに焦点を当てて考察する。

はじめにクレーが残した日記の概要について記しておく。クレーが18歳の頃(1898年)につけ始めた日記は、それ以前を振り返る「幼年時代の回想」で始まり1918年まで続けられた。日記は四冊あり、幼年時代から1901年の夏までを記した一冊目、1901年の10月から1902年5月までのイタリア旅行を中心とした二冊目、チュニジア旅行を含む1902年から1916年1月までの三冊目、そして1918年の途中で終わっている四冊目、となっている。画家の死後、1957年に出版された日記の前書きでクレーの息子フェリックスは次のように述べている。

この日記は、もともと人に見せるためではなく、クレー自身の心を整理するために書き記されたものです。私の父は、生存中には誰にも自分の心をひらいてみせませんでした。私もまた例外ではありませんでした⁽⁴⁾。

フェリックスの発言そのまま、日記はクレーの私的な文章として疑われることなく受け取られ、人々の好奇心を捉えた。しかしながら、1979年クリスティアン・ゲールハールが「個人的日記か、自叙伝か」と題した重要な論文を発表し、画家の私的な日記という見方は大きく修正されることになる⁽⁵⁾。

ゲールハールによると、クレーは実際に記した日記を元にしなが、後から加筆、削除、脚注の追加といった編集の手を加え、三冊目までの日記を清書し直していた。元となった日記は見つかっておらず、そのため日記内の年代と実際に記入した年代には齟齬が生じていた。ゲールハールは日記に使用された筆記用具や筆跡、日記中の脚注を丹念に調べることで三冊の日記がいつ頃編集されたかを明らかにし、クレーが個人的日記を自叙伝として書き換え、いずれ出版することを計画していたと結論づけている⁽⁶⁾。

編集の手が入った日記内の文章は大きく分けて以下の二つに分類される。

1・原文がそのまま反映された文。

2・原文にはなく、後から加筆された文。

チュニジア旅行は三冊目の日記に含まれ、ゲールハールを始めとする研究者は色彩に関する文章の多くが1921年頃に加筆されたと指摘している⁽⁷⁾。なぜ画家は旅行から7年経った後に加筆をほどこしたのであろうか。

1 逸話が生まれた背景

1920年の5月から6月にかけて、ミュンヘンのゴルトツ画廊でクレーの生涯で初の回顧展が開催され、それに続いてクレーに関するモノグラフが二冊出版された。一冊目は美術史家レオポルド・ツァーンによる『パウル・クレー——生涯、作品、精神』(1920年)。二冊目は美術評論家ヴィルヘルム・ハウゼンシュタインが1918年頃から構想していた『カイルアン、あるいは画家クレーと今日の美術の物語』(1921年)である。1920年代初め、広く社会に知られる存在となったクレーはこの状況を「美術界での最初の頂点」と述べている⁽⁸⁾。

雑誌『デア・アララート』が回顧展のカタログとして刊行した「クレー特集」には、「画家自身の資料に基づいた⁽⁹⁾」伝記と出品目録、そして「彼岸で私を捕まえることはできない」という墓碑にもなった文章がクレーの手書きで記されている⁽¹⁰⁾。文章の最後には括弧付きで「日記からの引用」と補足されているが、現在ではモノグラフのためにクレーが作り出した文章と指摘されている⁽¹¹⁾。

伝記はクレーから提供された日記の抜粋を元にしなが、雑誌の編集者であったレオポルド・ツァーンがまとめたものである。画家の幼少時代から始まり、ミュンヘンでの美術学校時代やイタリア旅行、ファン・ゴッホやセザンヌとの出会いといった20代の出来事から、青騎士への参加、パリ旅行、チュニジア旅行といった30代の出来事が中心に記述されている。伝記の中でチュニジア旅行は、それまで経験した前衛美術の表現をクレーが自身のものにする契機として次のように記されている。

新しい色彩表現のためには適切な自然の対象が必要であり、クレーはそれを南にあるオリエントの土地で見つけようとした。1914年、マッケと共にしたチュニジアへの旅行はクレー固有の色彩の基盤となっており、旅行中に描かれた

水彩画がそれを示している⁽¹²⁾。

回顧展には1909年から1920年にかけて制作された212点の水彩画が出品され、1914年の作品はほとんどチュニジアで描かれている⁽¹³⁾。制作年別の出品数を見てみると、1909年から1913年までの作品は全て合わせて17点しか出品されていないが、1914年の作品35点、1915年の作品24点と作品数が増加しており、チュニジア旅行の影響を示している。またジェニー・アンガーによれば、チュニジアで描いた水彩画は1914年秋のミュンヘン新分離派展に出品して以来、この回顧展まで出品されたことはなかった⁽¹⁴⁾。今まで知られていなかった1914年の水彩画を展示することで、チュニジア旅行が色彩表現の端緒であったことを回顧展は示そうとしたのだろう。

チュニジア旅行後の伝記は、歩兵隊、運送隊、航空学校の書記といった戦争期間（1916-1918）の任務が記され、回顧展が開かれたクレーの成功にふれながら締めくくられている⁽¹⁵⁾。

回顧展と連動して1920年の年末、雑誌『アララート』の編集者ツァーンによる『パウル・クレー——生涯、作品、精神』が出版された。冒頭には『莊子』の「大宗師篇」の一節が引用されている⁽¹⁶⁾。「道（Tau）」を学び、悟りを開くと「生と死がもはや存在しない境地に達する」といった内容が対話形式で記され、次頁には回顧展のカタログで掲載されたクレーの手書き文章が再掲されている。「私は未だ生まれぬものと同じく、好んで死者たちのところに住んでいる」といった表現から、道教の悟りと同じ境地にクレーが達していることが読者に印象づけられる。ツァーンのモノグラフはこの冒頭に象徴されるように、クレーの世界観と道教思想の関連付けを目的としていた。

1章の「人生と発展」では1920年までの経歴が記され、回顧展のカタログと同じようにチュニジア旅行はクレーの色彩の端緒として捉えられている。1914年の箇所ではクレーの言葉が次のように引用されている。

他の画家との直接の交流はたしかにある認識を生みはしたが、作品にはいたらなかった。生き生きした刺激によって内に眠っている才能を掘り起こすため、いまや自然の中で研究対象を見

つけることが重要だ⁽¹⁷⁾。

この引用の後、「クレーはこの目的をチュニジア旅行で実現させた」とツァーンは記し、回顧展に展示されていた水彩画《チュニスのスケッチ》《赤と白のドーム》《カイルアンの公園》を具体例として挙げている。続けてツァーンは「これらの水彩画と同じ表現をチュニジア旅行後に制作された作品も示している」と述べ、チュニジアで開花したクレー独自の色彩を「東方的神秘（Östliche Mystik）」という言葉で形容している⁽¹⁸⁾。2章以降では、この「東方的神秘」について再び道教思想を引き合いに出しながら議論が進められているが⁽¹⁹⁾、1章で強調されたチュニジア旅行は、2章、3章ではほとんど言及されなくなる。おそらくツァーンにとってチュニジア旅行は、クレー独自の色彩表現の端緒であると同時に、道教思想と関連付けるための具体的根拠でもあったのだろう。

ツァーンのモノグラフに続き、1921年初めに『カイルアン、あるいは画家クレーと今日の美術の物語』が出版される。著者のハウゼンシュタインは『現代の造形美術』（1914年）や『絵画における表現主義』（1918年）の中で表現主義について積極的に論じ、1920年の時点で新進美術評論家の一人と見なされていた。1914年にこの評論家が第1回ミュンヘン新分離派展を組織した際、クレーも設立メンバーとして参加したことから、二人は互いに交流を深めていく。1918年の半ば頃にハウゼンシュタインは『カイルアン』の構想をクレーに話しており、1919年にクレーは執筆の材料として日記の抜粋をハウゼンシュタインに送っている⁽²⁰⁾。『カイルアン』はツァーンの著作の翌年、1921年にクルト・ヴォルフ社から刊行されたが、前年のクリスマスには店頭に並んでいた。

カイルアンとはチュニジア旅行の最後にクレーが訪れた都市の名前であり、イスラム世界においてメッカ、マディーナに次ぐ聖都である。134頁16章から成る『カイルアン』の中でもチュニジア旅行はタイトルからわかるように重要な経験として語られている。しかしハウゼンシュタインはツァーンのようにチュニジア旅行と色彩を関連付けるのではなく、クレーの出自とチュニジア旅行を結びつけようとした。「この男はここの生まれではない⁽²¹⁾」と述べるハウゼンシュタインは、クレーの出自を記すに

際して、母方が南フランスを通過してやってきたオリエントの血筋であることをまず強調した⁽²²⁾。そしてチュニジア旅行を「イスラム教徒が天国に通じる門の一つと呼んでいたカイルアン」への巡礼の旅であったと解釈したのである⁽²³⁾。一方、回顧展やツァーンのモノグラフが示したチュニジア旅行とクレーの色彩の関係について、ハウゼンシュタインは次のように記している。

美術史家の立場からすれば、[クレーがチュニジア旅行で] 色彩に対する感覚を掴んだ、ということぐらいしか事実として確認することはできない。ドラクロアのモロッコ旅行でさえ、光や色彩の成果以上のことは確認できなかった。しかし、そのような成果は二次的なものでしかない。重要なことは、西洋の画家がカイルアンにおいて彼岸の世界とそっと接触したということである⁽²⁴⁾。([] 内は訳者による補足)

美術史家とはハウゼンシュタインのことであり、「色彩に対する感覚を掴んだ (Befestigung des Sinns für die Farbe)」という言葉は、おそらくクレーが渡した日記の抜粋の一文「[チュニジア旅行で] 色彩が確かなものとなる (Befestigung der Farbe)⁽²⁵⁾」から取られている。引用文の内容は今ひとつ判然としないが、チュニジア旅行の成果である色彩を「二次的」と形容したこと、ハウゼンシュタインが両者の関連を低く評価していることがわかる。

『カイルアン』をクレーに関する最初のモノグラフとして出版するつもりだったハウゼンシュタインは、ツァーンの『パウル・クレー——生涯、作品、精神』が先に出版されたことに大きな不満を抱いていた。1920年の5月にツァーンのモノグラフが自分のものより先に出版されることを知ったハウゼンシュタインはクレーに抗議の手紙を書いている⁽²⁶⁾。ツァーンやゴルツは私 (ハウゼンシュタイン) がクレーについて最初に書くのを防ぐため、クレーと共に謀ってそれより先にツァーンのモノグラフを出版したのではないかと、というのが手紙の内容である。クレーは返答の中でツァーンのモノグラフが出版されるに至った経緯を詳細に記し、そのような陰謀はなかったと説明しているが⁽²⁷⁾、結局ツァーンのモノグラフが先に出版されることになった。おそらくハウゼンシュタインは、ツァーンのモノグラフを意識

し、「巡礼としてのチュニジア旅行」という自身の解釈を強調するため、色彩の成果を「二次的なもの」と記したのだろう。

このように1920年代初めに出版された二冊のモノグラフは、いずれもチュニジア旅行に焦点を当てながらクレーについて記述した。ツァーンのモノグラフはクレーの実感に近かったが、血筋と結びつけたハウゼンシュタインの解釈は、クレーにいささか戸惑いを与えたのだろう。ハウゼンシュタインから手紙で『カイルアン』の感想を問われた際に、クレーは明確な答えを出さずに返信しており、それがハウゼンシュタインと交わした最後のやり取りになっている⁽²⁸⁾。

こうした出来事に並行して、クレーは1920年10月に発行されたドイツ工作連盟の機関誌『ダス・ヴェルク』に「科学としての色彩」という短いエッセイを寄稿している⁽²⁹⁾。この中でクレーは1919年にドイツ工作連盟の大会で発表されたヴィルヘルム・オストヴァルトの色彩論に対する自身の見解を示している。直観や感情を否定したオストヴァルトの色彩論は同時代の画家達から徹底的に反対され、クレーもエッセイの中で「多くの芸術家が、科学としての色彩論に反対することは理解できる」とこれを批判している。

前田富士男によれば、オストヴァルトと芸術家の対立は、1914年に工作連盟の総会で生産品の「標準化」を推進したヘルマン・ムテージウスと個人主義を主張したアンリ・ヴァン・デ・ヴェルデの対立の再現であった。芸術・工業・手工業の諸分野をいかにして統合するかは、工業文明の時代において広く共有された課題であり、オストヴァルトにとっても色彩論は「科学と文化の境界と接続を追求する実践的な場」であったと前田は述べている⁽³⁰⁾。

こうした状況の中で、クレーは1921年に「色彩と私はひとつになった。私は画家なのだ」の一文を日記内に加筆することになる。旅の終わりに訪れたカイルアンの箇所につけ足されたこの言葉からは、回顧展やツァーンのモノグラフ、オストヴァルトへの批判を通して、色彩画家としての自覚を強めていったクレーの自負心が読み取れる。同時に「色彩の成果は二次的である」と見なしたハウゼンシュタインに対するクレーの明確な回答でもあったのだろう。

日記内での加筆は一見すると私的な作業に思われ

るが、ゲールハールが指摘したようにクレーは日記の出版を念頭に置きながら加筆していた⁽³¹⁾。すでにカンディンスキーは1913年に自身の前半生を『カンディンスキー・アルバム』の中で回想しており、1920年代初め、ドイツを代表する画家になったクレーが日記の出版を念頭においても不思議ではない。事実、1927年の『一般造形芸術家辞典』において、日記は「未刊行著作」としてクレーの項目に記されている⁽³²⁾。しかしながらクレー存命中に日記は出版されなかった。加えて1921年にクレーがバウハウスの教授に就任して以降、チュニジア旅行の逸話はほとんど言及されなくなる⁽³³⁾。結局、色彩画家の自負を述べた「色彩と私はひとつになった。私は画家なのだ」の言葉は、クレーの死後に出版されたモノグラフに引用されるまで、世に出ることはなかったのである。

2 逸話の完成

大戦後のドイツではナチスによって退廃芸術家の烙印を押されたクレー再評価の気運が高まっていた⁽³⁴⁾。そんな中、クレーの没後10周年の1950年に『パウル・クレー——造形思考への道』は出版された⁽³⁵⁾。著者のハフトマンは1954年に印象派から戦後の現代美術までを包括的にまとめた『20世紀の絵画』を出版し、1955年に開催された最初のドクメンタのコンセプトを任された美術史家でもある。

モノグラフの副題にある「造形思考」とは、バウハウス期にクレーが組み立てた造形理論のことを意味しており、ハフトマンは序論で「クレー芸術の基本原則を明らかにすることが本書の目的である」と述べている⁽³⁶⁾。モノグラフの記述スタイルは前半部と後半部で大きく異なる。前半部は「青春、そして絵画への第一歩」「修行時代」「ヨーロッパの前衛集団」「色彩の贈り物」といった章タイトルから明らかかなように、伝記的な出来事とクレーの影響関係を中心に論じているが、1920年代以降は「バウハウスの教師パウル・クレー」「教育的スケッチブック⁽³⁷⁾」「自然研究への道⁽³⁸⁾」「絵の誕生」「絵の存在」「形態の現象」と題し、造形理論の解明に努めている。

「色彩の贈り物」の章におけるハフトマンの記述は多くの点でツァーンと共通している。1914年以前に受けたドロネーや青騎士グループでの刺激を実現するため、クレーは「強烈な視覚体験」を必要としチュニジア旅行によって彼の色彩が開花する、

という展開である⁽³⁹⁾。ハフトマンはクレーの神秘的体験を代弁するかのようになり、チュニジア旅行をより劇的なものとして次のように語る。

旅行はクレーに色彩の体験を与えることになるが、それが自然から彼のものになったことは自明であった。クレーをセザンヌからドロネーへと導いた色彩の本質への洞察が、突然にいま視覚体験として彼に差し出されたのである⁽⁴⁰⁾。

このような前置きの後、クレーの日記を引用しながらチュニジア旅行の行程が記述され、最終地点であるカイルアンにおいて問題の一文を含む「色彩と私はひとつになった。私は画家なのだ」が初めて公のテキストに引用される⁽⁴¹⁾。1920年代のモノグラフとは異なり、ハフトマンはクレーが残した日記を参照しながら執筆しており⁽⁴²⁾、チュニジア旅行はクレーの私的告白を伴う神秘的な体験として語り直されたのである。しかしハフトマンの文章では、カイルアンを訪れた後、イタリアを經由してベルンに帰るまで記述されたため、問題の一文は特権的フレーズには至っていない。

ハフトマンのモノグラフに続いて、1952年にチューリヒの美術史家カローラ・ギーディオン＝ヴェルカーの『パウル・クレー』がアメリカで刊行される。ドイツ語版は1954年に出版され、1961年に「ロコロ・モノグラフ叢書」に加えられているが、ここでは1952年版を取り上げる。

ギーディオン＝ヴェルカーは「色彩」の章の冒頭で、「戦争終結後の1919年に、クレーは南国の世界を開花させた⁽⁴³⁾」と述べ、その萌芽が1914年のチュニジア旅行にあるとして次のように記している。

カイルアン、4月16日、1914年、クレーは日記に書いている。「色彩が私を捉える。それを追う必要はない。私にはわかる。それが永遠に私を捉えつづけるだろうと。これこそが至福の時である。色彩と私はひとつになった。私は画家なのだ。」北アフリカの光と風景から得た色彩の啓示は、いまや〔戦争後〕成熟した造形的現実となり、彼の言葉通り、色彩画家としての第一歩を示している⁽⁴⁴⁾。（〔 〕内は訳者による補足）

ハフトマンとは異なり、ギーディオン＝ヴェルカーがこの章で引用した日記の文章はこの箇所のみであり、チュニジア旅行を象徴する発言として用いられていることがわかる。

1954年にはヴィル・グローマンによる大著『パウル・クレー』が刊行される⁽⁴⁵⁾。クレー存命中に最も中心的な役割を果たした評論家によるこのモノグラフは、486点の図版、作品の時代区分およびカテゴリー分類、詳細な文献表、展覧会リストを含み、長い間クレー研究の最重要文献とみなされてきた⁽⁴⁶⁾。

「人生」「作品」「教え」の3部から成る本書の中で、チュニジア旅行の言葉は伝記部分にあたる「人生」の章に見つけることができる⁽⁴⁷⁾。グローマンはチュニジア旅行を記すに際して、訪れた土地毎にクレーの日記を引用し、カイルアンの箇所で引用した「色彩と私はひとつになった。私は画家なのだ」でもってチュニジア旅行の記述を終わらせている。ハフトマンと異なりグローマンはカイルアン以後の行程を省略しているため、チュニジア旅行の成果は末尾の引用文に集約されることになる。

このように戦後初期のモノグラフ内で引用されたカイルアンの言葉は、1960年代にも繰り返し引用されることになる。1965年、ルツェルンの雑誌『芸術通信』に掲載された「パウル・クレーのチュニジアの水彩画」では論文冒頭で引用され⁽⁴⁸⁾、1969年の『パウル・クレー——宇宙への眼差しとしての絵画』では引用の前に「何度も繰り返してとりあげられる日記の次の箇所」と前置きがあり、すでにクレーの代表的フレーズとして用いられていたことがわかる⁽⁴⁹⁾。そして「異国の地チュニジアで色彩に目覚めた」という逸話は1982年に開かれた展覧会『チュニスへの旅——クレー、マッケ、モワイエ』において決定的なものになる。

この展覧会は旅行中に描かれた水彩画と素描を中心に、総数224点の作品（クレーが49点、マッケが137点、モワイエが38点）が展示された⁽⁵⁰⁾。マッケの作品数が圧倒的に多いが、展覧会カタログで最も多くの頁を割かれているのはクレーである。

カタログには、パウル・クレー「チュニジアへの研究旅行」という項目が設けられ、旅行時に書かれた（実際には後から加筆した部分もあるが）日記内の文章が時系列に沿って全て掲載されている⁽⁵¹⁾。日記の文章を記すだけでなく、旅行中にマッケが撮影した写真や20世紀初頭に撮影されたチュニジアの

写真も並置され、さらに旅行中に一行が訪れた場所を再び訪れ、写真による旅行の再構成も試みられている。

時系列に沿って日記が引用され、カイルアンの箇所では「色彩と私はひとつになった。私は画家なのだ」の文章が右ページ上部に記載されている。次頁には見開きで1枚の写真が掲載されているが、それは日記内の文章を撮影したものであり、開かれているのはカイルアンの箇所である⁽⁵²⁾。写真の中でもカイルアンの言葉は前頁と同じ右ページ上部に見つけることができ、画家の発言に真実味を帯びさせるページ構成となっている。

1982年の展覧会は写真を活用することで、これまで文章の中で語られることが多く、具体的イメージを持たなかったチュニジア旅行に現実的な輪郭を与えることになった。そして1950年にハフトマンが初めて引用した画家の言葉は、多くの著作で引用され、実際に記された日記の写真が掲載されるまでに至ったのである。

おわりに

本稿では1920年代初めにチュニジア旅行の逸話が生まれた状況について考察し、クレーの死後に逸話が広まった経緯について「色彩と私はひとつになった。私は画家なのだ」という言葉を中心に検討した。この言葉は多くのモノグラフの中で引用され、次第にチュニジア旅行を象徴する言葉になったといえる。ところで、チュニジア旅行が1920年に逸話として語られた背景には、クレーをオリエントの画家と見なしたい批評家の心情が要因の一つとして挙げられるが、戦後ドイツの中でチュニジア旅行がたびたび言及された要因は何だったのであろうか。

戦後ドイツが抱えていた最も大きな問題は、ナチスが残した「退廃芸術展」という負の遺産を解消することであった。1955年に開催された国際現代美術展ドクメンタはドイツ美術が国際的なアートシーンに復帰することを目的としており、その構想を任されたのは『パウル・クレー——造形思考への道』の著者ハフトマンである⁽⁵³⁾。構想のもとになった『20世紀の絵画』の序論においてハフトマンは「20世紀美術はすべての国境を超えて、密接かつ豊かな対話である」「ヨーロッパの国々をひとつと見なすことが著者にとって重要である」と述べ、20世紀前半の美術運動を「ドイツ美術」や「フランス美術」

といった枠組みではなく、汎ヨーロッパ主義的な観点から捉え直そうとした⁶⁴⁾。ハフトマンは「ドイツ美術」というカテゴリーをなくすことで、ドイツ精神が生み出した「退廃芸術展」という自国の問題を、ヨーロッパの文化を襲ったナチスの脅威という構図に置き換えたのであるが、ハンス・ベルティングの言葉を借りれば「『西洋』に逃げた」といえる⁶⁵⁾。

1950年、ハフトマンは『パウル・クレー——造形思考への道』の序論でクレーについて「若きヨーロッパ絵画の活気ある生活の中心に今日こそ座を占めるべき画家」と述べ、最終章では「クレーはドイツ人であり、ヨーロッパ人であり、同時に他のすべての人種であった」と述べている⁶⁶⁾。またクリスティーネ・ホッペンガルトが指摘するように、『20世紀の絵画』の中でクレーは、ヨーロッパを代表する画家として特別な地位が与えられている⁶⁷⁾。

ドイツで活躍したクレーをヨーロッパの画家と見なすことは、ドイツ美術をヨーロッパ美術の枠組みで語ることと同じである。戦後ドイツの美術界を主導したハフトマンにとって、非西欧でクレーが色彩に目覚めることは、画家をドイツ固有の歴史から切り離し、ヨーロッパの画家と見なす上で必要な物語であったのだろう。

もちろん逸話が広まった要因に政治的イデオロギーを安易に当てはめるのは危険であり、多面的な考察と慎重な議論を必要とする。クレーに限らず他の画家がどのように語られたのか、また戦後1956年にチュニジアがフランスから独立した時代背景、ドイツ語圏以外におけるチュニジア旅行の言説も合わせて考えなければならない。しかしクレーを語る者が、いずれも「色彩と私はひとつになった。私は画家なのだ」を引用しながらチュニジア旅行を述べた背景には、クレーをヨーロッパの画家と見なしたい戦後ドイツ特有の心情がいくらかあったのではないだろうか。

本文中の外国語文献からの引用は筆者による訳出である。訳書がある場合は該当頁を併記した。

註

- (1) Paul Klee, *Tagebücher 1898-1918*, Textkritische Neuedition, der Paul-Klee-Stiftung (Hrsg.), Kunstmuseum Bern, Stuttgart, 1988, no. 9260, S. 350. (パウル・クレー『新版クレーの日記』ヴォルフガング・ケルステン編、高橋文子訳、みすず書房、2009年、日記番号9260、321頁)
- (2) 主要な文献における「色彩と私はひとつになった。私

は画家なのだ」の引用箇所。Werner Haftmann, *Paul Klee — Wege bildnerischen Denkens*, München, 1950, S. 51 (ヴェルナー・ハフトマン『パウル・クレー——造形思考への道』西田秀穂・元木幸一訳、美術出版社、1982年、83頁)；Carola Giedion-Welcker, *Paul Klee*, New York, 1952, p. 41；Will Grohmann, *Paul Klee*, Stuttgart, 1954, S. 54；Jean-Christophe Ammann, “Die Tunesien-Aquarell Paul Klees von 1914,” *Kunst-Nachrichten*, Jg. 2, Nr. 3 (1965)；Max Huggler, *Paul Klee — Die Malerei als Blick in den Kosmos*, Frauenfeld und Stuttgart, 1969, S. 40；Christian Geelhaar, *Paul Klee, Leben und Werk*, Köln, 1974, S. 31；チュニジア旅行を取り上げた展覧会については下記文献を参照。*Die Tunisreise — Klee Macke Moilliet*, Ausst. Kat., Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster, 1982；*Reisen in den Süden*, Ausst. Kat., Gustav-Lübcke-Museum, Leipzig, 1997；『パウル・クレー展——旅のシンフォニー』（展覧会カタログ）神奈川県立近代美術館ほか、2002年。

- (3) Christian Geelhaar, “Journal intime oder Autobiographie?,” in: *Das Frühwerk 1883-1922*, Ausst. Kat., München, 1979, S. 251；Wolfgang Kersten, *Zerstörung, der Konstruktion zuli-ebe?*, Marburg, 1987, S. 117-119；O. K. Werckmeister, “Kairuan: Wilhelm Hausensteins Buch über Paul Klee,” in: *Die Tunisreise — Klee Macke Moilliet*, Ausst. Kat., Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster, 1982, S. 76-91.
- (4) Paul Klee, *Tagebücher 1898-1918*, Felix Klee (Hrsg.), Köln, 1957, S. 6. (パウル・クレー『クレーの日記』南原実訳、新潮社、1961年、450頁)
- (5) Geelhaar, *op. cit.*, 1979.
- (6) *Ibid.*, S. 258.
- (7) 註(3)を参照。
- (8) Klee, *op. cit.*, 1988, S. 528. (邦訳482頁)
- (9) “Paul Klee,” *Der Ararat*, Jg. 1, Nr. 2 (1920), S. 1.
- (10) *Ibid.*, S. 20.
- (11) Christine Hopfengart, *Klee, vom Sonderfall zum Publikumsliebbling — Stationen seiner öffentlichen Resonanz in Deutschland 1905-1960*, Mainz, 1989, S. 39-41.
- (12) *Der Ararat*, 1920, S. 3.
- (13) *Ibid.*, S. 21-25. 回顧展の出品総数は362点。ジャンル別に見ると、水彩画212点、線描画79点、油彩画38点、版画27点、石膏像6点が展示された。
- (14) ジェニー・アンガー「パウル・クレー『他者』へのまなざし」長門佐季訳、『パウル・クレー展——旅のシンフォニー』（展覧会カタログ）神奈川県立近代美術館ほか、2002年、210頁。
- (15) *Der Ararat*, 1920, S. 3.
- (16) Leopold Zahn, *Paul Klee. Leben, Werk, Geist*, Potsdam, 1920, S. 3.
- (17) *Ibid.*, S. 13. 1章の中でクレーの言葉が引用されているのは、この箇所のみである。
- (18) *Ibid.*, S. 14.
- (19) 2章冒頭には『老子』の言葉が引用されている。*Ibid.*, S. 16.
- (20) Werckmeister, *op. cit.*, 1982, S. 79.
- (21) Wilhelm Hausenstein, *Kairuan oder Eine Geschichte vom Maler Klee und von der Kunst dieses Zeitalters*, München,

- 1921, S. 28.
- (22) *Ibid.*, S. 29. 母方がオリエントの血筋である情報はクレーがハウゼンシュタインに渡した日記の抜粋にも記されているが、チュニジア旅行と母方の血筋を結びつける記述は一切見られない。
- (23) カイルアンについては建国の歴史やアフリカで最初に建設されたグラン・モスクについても記述されている。*Ibid.*, S. 83.
- (24) *Ibid.*, S. 87.
- (25) Klee, *op. cit.*, 1988, S. 517. (邦訳 471 頁)
- (26) O. K. Werckmeister, *The Making of Paul Klee's Career 1914-1920*, Chicago, 1989, pp. 235-237.
- (27) Klee, *op. cit.*, 1988, S. 528-530. (邦訳 482-484 頁)
- (28) Werckmeister, *op. cit.*, 1989, p. 237.
- (29) Paul Klee, "Die Farbe als Wissenschaft," *Das Werk*, Oktober 1920, S. 8. 以下の文献で訳出されている。前田富士男「クレーとオストヴァルト」『パウル・クレー 造形の宇宙』慶應義塾大学出版会、2012 年、198-199 頁。
- (30) 前田、前掲書、2012 年、217 頁。
- (31) クレーは「日記を出版したら出版社はすぐに見つかるでしょう」と冗談交じりではあるが、ハウゼンシュタインへの手紙で述べている。Klee, *op. cit.*, 1988, S. 529-530. (邦訳 483 頁)
- (32) *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Bd. 20, Leipzig, 1927, S. 426.
- (33) パウル・クレー、新藤信、奥田修、林綾野『クレーの旅』平凡社、2007 年、106 頁。
- (34) Hopfengart, *op. cit.*, 1989, S. 135-156.
- (35) Werner Haftmann, *Paul Klee — Wege bildnerischen Denkens*, München, 1950. (ヴェルナー・ハフトマン『パウル・クレー——造形思考への道』西田秀穂・元木幸一訳、美術出版社、1982 年)。ハフトマンの著作以前に、クレーと親交のあったガイストによる 46 頁の短い冊子『パウル・クレー』が 1948 年に出版されているが、包括的な内容ではなく主に 1920 年代の作品解説にとどまっている。H. F. Geist, *Paul Klee*, Hamburg, 1948.
- (36) Haftmann, *op. cit.*, 1950, S. 9. (邦訳 15 頁)
- (37) 1925 年、「ヴァイマルの国立バウハウスにおける理論の授業についての原案」という副題のもと、バウハウス叢書第 2 巻として出版された本のタイトル。クレーがバウハウスで使った 1921 年から 1922 年の講義ノートがもとになっている。
- (38) 1923 年、バウハウスの機関誌に発表されたクレーの小論文の題目。自然と芸術における創造の類似性を論じている。
- (39) Haftmann, *op. cit.*, 1950, S. 47-57. (邦訳 79-94 頁)
- (40) *Ibid.*, S. 48. (邦訳 80 頁)
- (41) *Ibid.*, S. 51. (邦訳 83 頁)
- (42) 日記はクレーの死後、パウル・クレー財団が保持していた。以下の文献を参照。シュテファン・フライ「ベルンのクレー作品」前田富士男・後藤文子訳、『パウル・クレー展——クレー家秘蔵』(展覧会カタログ)、石川県立美術館ほか、1995 年、22-39 頁。
- (43) Carola Giedion-Welcker, *Paul Klee*, New York, 1952.
- (44) *Ibid.*, p. 41.
- (45) Will Grohmann, *Paul Klee*, Stuttgart, 1954.
- (46) ヴォルフガング・ケルステン『クレー《おおはしゃぎ》——芸術家としての実存の寓意』池田裕子訳、三元社、2009 年、112 頁。
- (47) Grohmann, *op. cit.*, 1954, S. 54.
- (48) Jean-Christophe Ammann, "Die Tunesien-Aquarell Paul Klees von 1914," *Kunst-Nachrichten*, Jg. 2, Nr. 3 (1965).
- (49) Max Huggler, *Paul Klee — Die Malerei als Blick in den Kosmos*, Frauenfeld and Stuttgart, 1969, S. 40.
- (50) *Die Tunisreise — Klee Macke Moilliet*, Ausst. Kat., Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster, 1982, S. 310-325.
- (51) *Ibid.*, S. 34-55.
- (52) *Ibid.*, S. 50-51.
- (53) 仲間裕子「ドクメンタ documenta の美学と政治学」『立命館言語文化研究』13 巻 4 号、2002 年、177 頁。
- (54) Werner Haftmann, *Malerei im 20. Jahrhundert — Eine Entwicklungsgeschichte*, München, 1954, S. 12.
- (55) ハンス・ベルティン『ドイツ人とドイツ美術——やっかいな遺産』仲間裕子訳、晃洋書房、1998 年、63-74 頁。
- (56) Haftmann, *op. cit.*, 1950, S. 163. (邦訳 246-247 頁)
- (57) Hopfengart, *op. cit.*, 1989, S. 195-197.