慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	リルケとクレー : 素描リルケと現代絵画
Sub Title	Rilke und Klee
Author	塚越, 敏(Tsukakoshi, Satoshi)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	1963
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.14/15, (1963. 1) ,p.193(154)- 204(143)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	西脇順三郎先生記念論文集
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00140001-0204

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

リルケとクレー

——素描　リルケと現代絵画——

塚　越　　敏

リルケの所望でクレーが届けておいた自作のいく枚かの水彩画を，リルケはクレーの家に返しにきた。このリルケの訪問がきっかけで，クレーはリルケの『形象詩集』と『マルテの手記』を読んだ。「リルケの感覚のこまやかさは私とおなじだ。だがリルケが皮膚の下をいじりまわしているとすれば，私は奥ふかく核心をめざして迫ろうとしている。リルケはまだ印象派を抜けきれないでいる」——クレー自身にとって印象派はもう過去の思い出になっていた。自分の才能が現われている素描や版画より不出来の色彩画にリルケの関心が注がれたことは，クレーにとって納得のいかぬことだった。こんなことをクレーは1915年の日記に書きつけた。その頃リルケが身をよせていたルー・アルベール・ザール夫人は，リルケがクレーの抒情的でロマンチックに強調された面やクレーの音楽性にこころ惹かれていたようだった，と報告している。「印象派を抜けきれないでいる」というクレーの言葉は，印象派絵画に惹かれていたリルケとの，そのときの会話からの結論であろう。まさか『マルテの手記』の読後感ではあるまい。むしろリルケが皮膚の下をいじりまわしているというクレーの言葉がその読後感にあてはまる。それにしても，あまりにも簡単に片付けられてしまっている。マルテの苦悩を読みとるには，あまりにもクレーは浪漫的傾向とユーモアに溢れていたのではあるまいか。

すでにヨーロッパは技術・機械文明の発達にともない社会はますます集団的に組織化され，人間自身が機械化され，個人は失われ，大衆へと頽落していった。人間性の危機，人間存在の喪失，そして絶望，——詩人や術芸家ははやくもそれを読みとっていた。日常的社会の現実のなかに虚無の深淵をみた彼らは，反社会的となり，アウトサイダーになった。しかし彼らの課題はかえってこの虚無の深淵を創造の泉として，積極的に自分

たちの芸術をとおして人間性の回復をはかった。それは伝統的な価値の転換であった。日常的一切を否定して，もはや日常的には無意味なものとなったマルテ＝リルケは「私は取るに足らぬ無(ニヒツ)だ。だがこの無(ニヒツ)が考えはじめる・・・」といって，無という零点に立ち，そこから新しい価値をもとめながら，創造へと参加した。だがマルテは困難な道程のうえで新しい価値の世界を暗示しただけで，帰らざる蕩児の幻影に未来を託してとどまった。そしてこの新しい開かれた世界に入ることが，現実の閉じられた世界にとり残されたリルケの課題であったが，実存主義的な作品『マルテの手記』はこうした危機意識から発言されたものであった。けっして皮膚の下をいじりまわしていたわけではなく，リルケにしてみれば，否定の連続の後にうる大いなる肯定(プラス)(マイナス)によって初めて奥ぶかく核心に迫まる可能性が開けるのであった。

クレーの日記をたよりにクレーのそれまでの対社会的態度をみてみると，およそ楽天的といってよいほどこうした危機意識に貫かれた重苦しさはない。人間としてのクレーはあまりにも愛情に溢れ，対社会的な反抗といえば，周囲のブルジョワ階級に向けられたものだけだが，それは芸術家の底にひそむ反俗精神からというよりも，自分の芸術にたいする周囲の無理解に対する反撥から発せられている。あの頃の前衛芸術家なら当然もっていたはずの危機意識から発せられたものではない。おそらくクレーの浪漫精神を養った音楽が，こうした危機意識からクレーを遠ざけたのだろう。

リルケがロマンチックに強調された面にこころ惹かれた，というアルベール・ラザール夫人の言葉は，リルケが後期のセザンヌに傾倒していたことや，また彼のおよそロマンチックな要素を受けつけぬ芸術観からしても首肯しがたい。リルケの芸術観はその基底にはじめから存在の問題を含んでいた。リルケは，芸術作品がそれ自身で存在する存在者としての事物であることを望んだ。これは人間存在の喪失という危機意識に由来する確かな事物存在への希望に基いている。作者と作品と対象とが最終的には相互に相対的でないこと，つまり主体と客体との関係を乗りこえた相互主体的な在り方，絶対的に即物的な在り方が要求された。その場合，作者は対象を絶対無条件に，根源的に本質的なものに還元する，こうして初めて対象は眼にみえざるものとして，内部世界で捉えられ，その後に作者が眼にみえず捉えられたそのものを，内部から等価に外部に打ちだすことによって，作品は完全なものとして成立する。リルケはこのことをイプセンに触れて『マルテ』のなかで論じているが，この芸術観の範例としてセザンヌを認めたのであった。リルケがセザンヌの絵に接したのは，1907年のサロン・ドートンヌにおけるセザ

ンヌ回顧展（セザンヌは1906年に死亡）においてであった。その展覧会の開催中に出版されたエミール・ベルナールの『回想のセザンヌ』を読んだリルケは，孤独のうちに鬼と化した一芸術家の生き方を知って，ますますセザンヌに傾倒した。リルケは妻に宛ていく通ものセザンヌに関する手紙を書いた。それらの内容はほとんど『回想のセザンヌ』に頼っていて，リルケ自身どれほどセザンヌを理解したかは疑わしい。リルケが関心を示したのはセザンヌの色であったが，そうした色についての言葉も，美術家たちの純粋に絵画的な立場からの言葉とちがって，リルケの芸術観に応じている，――「事物を実現するために色がとりあげられている」とか，「仕事は買収のきかない存在者をそれのもつ色彩内容に集計させる」とか，「色は対象のうえに優勢となっていないので，その対象はその絵画的な等価に完全にうつされている」とか，セザンヌの自画像のまえに立って，リルケは，複雑な自然をまえにして，孤独のなかで物を見つめる芸術家の客観性にその偉大さを認めた。われわれがその場合に期待する形体（フォルム），色価（ヴァアルール），運動（ムーヴマン）などの問題に触れていないのも，リルケの芸術観がそうした純粋に絵画的な立場にたっていないことを証明している。

クレーはイタリア旅行（1901―2）後，自己反省する――人間の生をみきわめ，生そのものをその高揚の瞬間に捉えて，内部から目に見うるように作りあげること。つまり対象の外被を捨てて，本質だけを画面に浮彫りにすること。そのためにクレーは初歩から純粋に絵画的な練習をつむ――線と形のとり方，光による空間効果。こうしてクレーの線描芸術（グラフィク）の基礎がかたまり，素描と版画の技術的な試みから，初期の傑作『女と獣』『木の上の乙女』『喜劇役者』が生まれた。ふとクレーは黒の下地に白線のエネルギーを知って，黒線の版画から白線の版画へと動揺しながら進んでいく。この白線を使用することからクレーは版画から絵画への，そして色価の新しい世界への可能性を認める。彼は色を知るために，1905年パリに赴いて印象派の絵のまえに立つ。しかし色の領域には踏みこめなかった。ミュンヒェンに移住した後，独自の線が飾りとなり，遠近法の退屈さを知って動揺するが，やがて線が独立して絵画的要素となったとき，線が色調や色を分つ役目を果しているにすぎない自然主義絵画を克服し，彩色によって線と色調を融合させることに成功する。1911年，印象主義を克服するゴッホの線にクレー自身の線をみて確信にみちる，だが彩色画家クレーは独立しなかった。その頃クレーは，「対象のない奇怪な絵」を描くカンディンスキーと識りあって，ともに「青騎者」グループをつくる。クレーは多くの表現主義画家と交際しながら，物質的なものを捨てて，純粋な精

神の表象である線を用いて，本質的な中心に迫り始める。

1914年，クレーはマッケと共に北阿に渡る——現実のなかに千一夜の幻想のようなアラビアの町，物質と夢が同時にある童話の世界，都市建築と絵画建築の綜合，多彩な色，すばらしい自然——クレーは完全に魅了され，4月16日カイルアンで日記に書きつける——「私にはよくわかる。色は私を永遠に捉えたのだ。私と色とは一体だ。私は彩色画家なのだ」　だがクレーはまだ彩色画家になっていない，その確信をえただけにすぎない。しかしこの旅行の体験はその後，いろいろな形で（アラブの円屋根や文字，満月，星，鳥，港，船，植物）クレーの世界に現われ，非現実的な世界がクレーの色彩絵画をしめるようになる。この意味ではこの旅行もクレーの生涯に一つの転換を与える重要なものであった。

1915年，クレーの内面は生成の途上にあって，その生成に色を定着させねばならなかった。素描と版画に確信はもっていたものの，彩色にはまだ自信が欠けていた。そんなときクレーはリルケと出会ったのだった。クレーの彩色画にリルケがいっそうの関心を示したとき，リルケはクレーのすべてを理解しなかったのだ。クレーは絵画の世界で純粋に絵画技法の立場からその核心に触れていた，一方リルケはいわば外側から絵画の世界を眺める傍観者であった。この差異がこの両者を決定的に和合させなかったのだ——クレー自身はリルケの芸術観の基本的な線を生きぬいていたのだったが。一方また先に触れたルー・アルベール・ラザール夫人が，リルケはロマンチックに強調された面に惹かれていたという言葉は，クレーの画歴のうえでは正しい。チュニス，カイルアン旅行後のクレーの彩色画は，それまで素描や版画にしばしばみられたグロテスクな傾向から，ロマンチックな，神秘的な傾向を強く帯びるようになっているからである。

さらにルー・アルベール・ラザール夫人は「リルケに現代美術への眼を開かせたのはクレーの作品に接触したおかげだろう」といっているが，それは真実とは思えない。なるほどリルケは1913年に，抽象へ向おうとするカンディンスキーを勇気づけたヴォリンガーの『抽象と感情移入』（1907年）に賛意を表しているし，美術史家ハウゼン シュタインによって同時代の美術への関心をもつにいたっているが，それとてもいわば理論を通しての賛意と関心を示したにすぎない。実際の作品に接して開眼したわけではあるまい。リルケは現代絵画に拒否的な態度をとっていた。

たしかにリルケは絵画になみなみならぬ関心を懐いていた。セザンヌ回顧展の催された1907年のサロン・ドートンヌといえば，マチス，デュフィ，ドランなどのフォーヴィ

スムとブラック，ピカソなどのキューヴィスムの交替期の展覧会であった。ピカソは『アヴィニヨンの娘たち』(1907年）で，ブラックは『エスタックの家』(1908年）でキューヴィスムの新運動を開始した。それよりさき1905年のサロン・ドートンヌではマチスのフォーヴィスムがはっきりと現われ，伝統的な絵画の概念を破って，ゴッホとゴーガンから学んだ強烈な色彩をとおして主観性を強調し，自然を主観的に暴力的にデフォルメした。当時の美術界を沸きたたせていたこうした前衛運動については当然リルケも知っていた。フォーヴィスムの主観の感性的強調と自然のデフォルメ，キューヴィスムの頭脳的な立体分析がリルケの芸術観と真向から対立することはいうまでもなく，サロン・ドートンヌの無政府状態はみずから破壊するだろう，とリルケは黙殺の態度をとった。こうした運動の直前の，絵画史上では最後的に自然を三次元の空間のなかで再現したセザンヌが，対象の永続的な本質を構造の基石として表現したセザンヌがリルケを魅了していたのだった。リルケはセザンヌの死後5年たった1911年に，「早くもセザンヌの作品をいい加減に理解している軽薄な亜流が横行し，悲惨な末路に向っている。彼らは未熟なもの，無用なもの奇異なものによって混乱に陥いっている」といっているが，これは明かにキューヴィストたちを指している。ピカソやブラックの立体絵画はセザンヌ研究（例えば『パレットをもったセザンヌ』――リルケはこのセザンヌの自画像を見ている――研究）から出発しているし，対象をよりよく把握するためには「自然を円筒，球，円錐としてとりあつかう」ことというセザンヌの言葉はキューヴィストたちの教義であった。この教義もリルケはベルナールを通じて知っていた，だがリルケはこうしたことにはなにひとつ触れていない。キューヴィストたちにとってはセザンヌからの必然の展開であったのだが，リルケは認めない。しかしセザンヌの研究家ジョン・リウォルドは，恰もリルケを擁護するかのように，キューヴィストの教義となったセザンヌのこの言葉はセザンヌの絵画のなかには見あたらないとし，自然をまえにしてセザンヌがそう想像したまでのことだ，と証言している。

こうしたフランスの新しい芸術運動に対してクレーはどのような態度を示したろうか。クレーはカンディンスキーと交友関係に入って以来，キューヴィストたちの絵に親しく接し，1912年にはピカソ，ブラック，ドラン，ヴラマンクの絵をみ，サロン・デ・ザンデパンダンにもでかけ，すくなからぬ関心も示し，またドイツ画廊におけるフランス前衛作品の展示をも歓迎しているが，特別の感動も覚えなかったようである。といってリルケのような拒否的な態度もとっていない。自分も創作者として，クレーはほかの

芸術家のそれぞれの発展を必然のものとして認めていたのだった。またクレーがラテン的な画家たちよりいっそうゲルマン的な画家に接触したのも，クレーがあまりにもメタフィジックな，ロマン的な，音楽的な資質に富んでいたためだろう。

カンディンスキーは1910年『芸術における精神的なもの』（1912年刊）を書いた。これはその後のドイツ芸術を支配する理論的な著述となった。そこでは，対象は画家の内面的なものを暗示する手段となり，対象はそれ自身の意味を失う（内面化された非対象的絵画）——強烈な色彩，対象の極度の単純化——やがて対象が消え，純粋抽象への線と色彩による接近，非対象的デッサン——そこに芸術の可能性をみたカンディンスキーは「一本の線ですべてを語ることができる」という。時代の危機意識のもとで「内的必然性」に従って独自の絵画芸術の発展を語り，抽象芸術の意義を明かにしているこの名著のなかで，カンディンスキーはまたセザンヌについて，「彼は一つの茶碗のうちに存在を認めえた。外形上生命のない事物が内面的に生命をうる。そうした高さにまで静物をひきあげる」といい，その「内的必然性」とは客観的なるものの自己表現の意志であり，それは主観的要素克服の力といっている。これはリルケが絵画に要求したことと同一なのであるが，カンディンスキーが「内的必然性」のうえにたつなら，自然の形体（対象）を，それから外面的制約をとりのぞいて，どのようにデフォルメしてもよいというとき，おそらくリルケは離れてしまっただろう。1917年の手紙で，リルケは，ますますふかく対象が見えざる世界で体験されていくのに，現代の画家はその対象をひきちぎって拡大してみせている，と現代絵画を拒絶している。たとえカンディンスキー一派の絵画に接して，そこから絵画上の基本的態度を読みとれなかったにしても，多読家のリルケが当時すこぶる評判になったこの名著を読んでいないわけはなく，すくなくともこの著述からなりその基本的態度は読みとれていたはずである。それとも死と不安を描いた北欧のムンクに影響され，反俗精神に溢れた「橋」の連中（キルヒナー，ヘッケル，ロットルフ，ブライル，後にノルデ）の硬いフォルムと大胆な構図，現代人の狂気と情熱と不安と欲望をデフォルメと強烈な色彩であばいた主観的な叫びが，現代絵画全般に対する拒否的態度をリルケにとらせたのだろうか。ココシュカのことを考えているのだろう，内部の激情に対して等価なフォルムを見いだしていないとして，リルケはこういっている——「この表現主義者，この爆発的となった内面的人間は，煎えたぎる己の心情の溶岩を事物という事物のうえに注ぎ，その殻の凝固によってえた偶然のフォルムを存在（ダーザイン）の新しい，未来の妥当な輪郭だと主張している，まさに自暴自棄の人間だ」これは

1919年の手紙の一節であるから，リルケの拒否的態度はいぜんとして変っていないことがわかる。1919年といえば，大戦後1年の反社会的な絶望と激情の嵐が吹きすさび，表現主義的グループが敗戦の窮乏と不安のうちに各地に気勢をあげ，伝統破壊の実験がなされていたときで，こうした世情がリルケの拒絶をいっそう強めたのかりしれない。このようにリルケはドイツの現代絵画にも，セザンヌ以後のフランス絵画にも拒否的態度をとっていた。

しかしリルケが拒否したキューヴィストたちのうちで，ただひとりピカソだけは別であった。ピカソは立体絵画に入るまえに完全な作品を創って，そこから解体的な絵画に入った。つまり絵画の伝統をふまえての，立派な血統をもった画家で，こうしたピカソによって，初めてキューヴィスムはたんなる解体的絵画でなくなり，セザンヌからの正統な発展が可能となるのだ，——1917年，リルケはこう考えた。ピカソは技法のうえでは現実を破壊した主観的知性のキューヴィストであり，1917年にはもっと先へ進んでいた。リルケにキューヴィスト・ピカソがわかったのだろうか。それはそうとしてリルケの指すこの完全な作品とは？

1915年リルケはピカソの『サルタンバンクの家族』（1905年）と『アルルカンの死』（1905年）に惹かれた。この二作はいずれもキューヴィスム以前の，感傷的な「桃色時代」の作品で，前者はリルケの『ドゥイノの悲歌，五』の原型といわれているものである。いま問題となるのは後者で，これについてもリルケは絵そのものを独自の見解から捉えているにすぎない。一面灰色の画面のなかで死にゆくアルルカンの右袖のはっきりした四つの綴(つづ)れ色模様に問題を集中させて，アルルカンの変容，永遠の浄福がそこに現われ，像全体がそこにおいてのみ純粋に視覚的になっているという。つまり世界が眼にみえず内面に捉えられ，それが等価に，もはや全体としてでなく，断片的にのみ外部に現われているというわけなのである。1915年は大戦の年で世界は死の影に包まれ，崩壊しつつあった。こうしたことも影響して，世界が全体として外部に現われることを要求してきたリルケも，いまは砕かれた世界がこうした美しい砕片にしか凝集しないかのよう考えざるをえなくなっていた。その点からリルケは後のキューヴィスト・ピカソを理解したいという。すでにリルケの事物への信頼は動揺していたように思われる，——人間も事物も一切は没落していく，確かな信頼をおけるものはない，従って世界の背後の諸関係を，つまり生の（凹凸や傾斜や抵抗のある）河床（キューヴィスムの画面）を描く以外にはない，といってキューヴィスト・ピカソを否定しようとしている。むろんキ

ューヴィスムの画面が，別の絵画的要求から成立したことはいうまでもない。

世界が恐怖に充ちていればいるほど，芸術は抽象的となり，此岸的な幸福の芸術はありえないと知ったクレーは，「此岸の世界を後にして，彼岸の世界へ建設しよう」「彼岸こそ完全な世界だ」と1915年の日記に記した。これは後のクレーへの第一歩であり，死者もそこに存在するリルケの宇宙空間への接近でもあった。クレーの成長は周囲の烈しい変転と無関係でなかった，——彼の友クービンが現実を醜と悪とみなして逃避したのに，クレーの眼は現象の背後を探っていた。虚構の世界を脱したところに「創造」の根源をみ，一切の問いが黙している彼岸に無限の可能性をみた。そしてその可能性への信仰がクレーを創造へと駆りたてた。やがてクレーも愚劣きわまる運隊生活を送るが，孤独の殻に閉じこもって，地上的な一切を脱却していく。彼の内部に万物を包む宇宙が成立し，その全体のなかに自己自身を解消する。こうしてクレーは初めて万物と交感しうると確信した。クレーは，人間が，動物が，植物が，岩石がある ことを望んだ。「私がきたので，花がひらいた。／私がいるので，あたりは花であふれる。／そして　私が去ったから，夕べとなって／雲たちの衣が光を包んだ」と，1917年クレーは詩にうたった。「私たちの内部を通りぬけ／鳥たちが静かに飛んでいる。／ああ，私が伸びようとして／窓外をのぞけば，はや／私の内部に一本の樹が伸びる」と，ながいことかかって(1914年に)「世界内面空間」を詩にうたったリルケの地点に，クレーは一挙に到達した。クレーはリルケとおなじように，もはや人間的愛をもつことはできなくなっていた。クレーの愛は，リルケの透徹した愛とおなじく，対象を貫く無限のものとなっていた。疑いをかけたクレーの情熱は，死者や未生者の傍で燃えさかっていた。クレーのすべてはもう誰にもわからなくなった。作品のなかの人間は，地上の人間と種類を異にしていた——クレーは自分でそれを知っていた。新兵クレーは，地上でもっとも美しいといわれるものの背後を透視していた。真実は目にみえず奥ぶかく隠されている，無常な一切は影なのだ——いままではフォルムしかなかった画家クレーのなかにメタフィジカルなイデーが定着した。こうして「抽象芸術は私の眼前から消えた」と，抽象が一つの可能性にすぎないと思えたクレーに，いまや絶対が問題となった。作品も絶対なものとして生まれる。「みしらぬ意志の道具」となった自分の手をもって，クレーは色彩のなかの秘義に到達し，「見者」クレーは色彩の魔術師となり，作品には神秘が宿りはじめた。クレーはグロテスクな毛虫から神秘的な蝶に変身した。こうした宇宙的なイデーに裏打ちされた芸術作品についてのクレーの考えは，危機意識から事物への信頼，そして実存へ

とすすんでそれを確認したリルケの考えと一致している。もしクレーとリルケがその後に出会ったら，両者はたがいに理解しえたことであろう。

1917年末，リルケがルー・アルベール・ラザール夫人のもとで知己をえたハウゼンシュタイン（後にミュンヒェン新聞の美術欄編集長）は『カイルーアン。画家クレーと現代美術の歴史』（1921年）を出版した。この書の寄贈をうけたリルケは著者ハウゼンシュタインに，クレーに関する考えを述べている。この書によってリルケは転換期のクレーをはっきり理解した。さらにリルケは出来事が眼に見えないものへと後退していくという状況，ひとつの世界が感覚的な等価物になろうとしてもなれず，諦めるよりしかたないという（芸術家の）現代状況，さらにその状況におかれた芸術家の宿命に触れている。すでにリルケはこの宿命を『アルルカンの死』を描いたピカソに認め，地上の現象がもはや断片的にしか現われないことを許容していたのであった。いまリルケは，この地上の現象が「不在に陶酔」しているクレーにとっては無関係な役にたたないものであることを知った。クレーがときおり現象のフォルムを用いているのも，彼の貧困（対象を所有しないこと）にとっては余計なものにすぎなかったのだ，とリルケはクレーに好意的な態度を示している。しかしそれは著者に対する配慮からなのだろうか？

閨透画家バラディーヌ・クロソウスカに宛てたリルケの手紙では，芸術家の宿命（セザンヌが苦闘の後に征服した宿命。おそらくはピカソをキューヴ〔生の河床〕へと走らせた宿命）をクレーが避けがたく負っていることの正当さは認められているが，セザンヌのように地上の現象（対象）を絵画的（内面的）等価に変えることをせず，キューヴィスト・ピカソのように，クレーが対象（主題 sujet）を脱落させてしまっていることに不満が示されている。この対象の脱落という問題で，リルケはクレーを完全に認めることはできなかったのである。ピカソの場合は，対象を脱落させた代りに，「生の河床」（キューヴ）が描かれていることによって，リルケはピカソを認めたのであろうか。リルケの芸術観からすれば，いずれの場合といえ，対象の脱落は否定さるべきことであった。ただすべてが崩壊していく戦時に，現代状況における芸術家の宿命がもはや克服しえないと思われたとき，つまり世界に対して絶望的な不信を懐いたとき，リルケは止もうえずピカソを肯定しようとしたのだろう。最後のリルケ的世界を表明した『オルフォイスへのソネット』が成立する１年まえの1921年，もはやリルケには，対象の脱落はピカソの場合といえ，クレーの場合といえ否定せざるをえなくなっていた。すなわちリルケは，すべてが主体として相互に存在する自然の裏側，想像力では及ばない裏側，つま

り開かれた世界内面空間を確信し，対象（世界）はそこに眼に見えず本質的に存在し，けっして脱落するものでないと信じていたからである。それゆえにリルケは，クレーがもう世界内面空間には参与できないだろうと，そのことを恐れたのであった。

一方，クレーにしてみれば，現実形象（ゲシュタルト）（対象）を支配している諸法則と，美的形象（作品上の形象）を支配している諸法則とは同一のものではなかった。クレーは自然の創造した結果（対象，現実形象）からは出発せず，その原形から出発し，自然とおなじように創造する。クレーの芸術はいわば『創世記』の芸術であったのだ。こうしてこの創造から美的形象が成立したのであった。こうしたクレーにとっては，対象の脱落は問題となるべきことではなかった。この対象の脱落は，現代状況のなかで宿命を負うている20世紀画家の新しい可能性への必然的要求に由来しているもので，ピカソやクレーだけにかぎられた問題ではなかった。

ここでいわれている宿命とは，はやくもニーチェが『反時代的考察』のなかで指摘した現代人の「固有の特性」――「どんな外部にも相応しない内部と，どんな内部にも相応しない外部との奇妙な対立」――なのであった。これはニーチェの「価値の転換」に由来するもので，この「奇妙な対立」を解消することが要求されたのであった。20世紀に入って，機械・技術文明がますます人間性の喪失を促すにいたって，内面の価値を新しい価値として外部に等価に現象させること――つまり「価値の転換」，「奇妙な対立」の解消――が芸術家一般の課題となった。こうしていままで価値あるものとして認められていた伝統的なものは排されたが，それはたんに可能だからというのではなく，必然からの要求であった。音楽では，和声の統一的中心としての調性は破壊され（絵画では，新しいフォルムの獲得），線的旋律の放棄（絵画では，対象の脱落。それに代って音色旋律の獲得），不協和音は協和音と同等の権利を獲得した（絵画では色価の問題）――シェーンベルク『五つの管絃楽曲』(1908年)　カンディンスキーは『精神の転換』のなかで，色彩やフォルムの美は芸術の本質に属さず，問題はそれが内的必然性に属するかいなかであるといい（フォルムは「内なる内容の外的表現にすぎぬ」），対象を眺めずに，体験すること，そしてこの体験はもはや対象の使用とは無関係であると考え，こうしてカンディンスキーの絵画から対象が脱落した。かくてカンディンスキーのフォルムが幾何学的になったとき（音楽では，ウェーベルンの『オーケストラの変奏曲』のように純粋音になったとき）無限空間が成立した。こうして彼らはそこに新しい価値の世界を認めたのであった。

しかしリルケにはこのような対象の脱落（音楽では無調性の問題）は認められなかった，つまりリルケはセザンヌのところにとどまってしまったのだ。しかしリルケと同時代の芸術家は，リルケとおなじく，それぞれの過程をとおって内面空間を確立していたのであった。こうしてリルケとクレーは完全な和解に達しなかったが，おなじ中心へと向っていったのであった。

リルケは1922年に『ドゥイノの悲歌』を完成した。それはまさにニーチェのいう「固有な特性」に苦悩する人間を歌った『悲歌』であるが，そこでリルケは大地を眼にみえず蘇らせることを要請している。そしてその内部に蘇えったものを等価に外部に現象させることを詩人の使命としている。詩人はただ言うこと，事物自身でさえそうとは思わなかったほどに事物を言うこと，こうして言われた詩人の言葉を貫いて世界内面空間が開かれる，すなわち宇宙につながるオルフォイス的世界が出現するのである。そこではすべての対象（世界）が脱落することなく，主体性を回復して存在する。

1920年，建築家ワルター・グローピウスの招きでバウハウス（ワイマル）の教授になったクレーは，いままで無意識でやっていたことを体系づけねばならず，そこから理論的な著述が生まれた。1924年のイエナ芸術協会における講演で，クレーはクレーのすべてを語った。彼は制作においてさまざまな試みをした――シェーンベルクが12音のパターンから，その組み合せによって新しい世界を拓いたように，「魔法の四角」と呼ばれる四角の色面のパターンから，そのヴァリエーションによって眼に見えざる世界のイマージュを生みだそうとした。また現実の現象の背後にある原形を，リルケのいう「自然の裏側」に眼に見えずあるものを画布のうえに救済し，すべてのものを連想作用（交感作用の意味）――リルケのいう「純粋関連」によって捉えた。こうしてクレーの絵は神秘的（幻想的でなく）になっていた。クレーは事物を大地と宇宙につながる無時間の関係においてみた。事物の眼にみえざる内面は，大地の中心を通過している不可視の道を通ってクレーの，もはや視覚的でない眼に入り，同時にその事物の内面は，宇宙の秩序のなかに設けられた不可視の道を通ってクレーの，もはや視覚的でない眼に入った。この二つの道を通って同時に視覚的でないクレーの眼に入った同一の，事物の内面はそこで美的に形象化された。その美的形象は，もはや地上的でなく，宇宙につながる内面世界における一つの生命体であった。こうしてクレー自身も，リルケと同じように世界内面空間に超越して，オルフォイス的世界を現前せしめ，自らは現代のオルフォイスになった。

私は　この世では捉えられない，
まさに私は　死者たちのもとに
また未生者のもとにあるからだ。
いくぶんは創造の中心に近づいているが
それとて　まだよほど遠い（クレーの墓碑銘）

——1962年，晩夏——