

Title	パウル・クレーにおける「分節」概念の成立
Sub Title	Die Entstehung des Gliederungsbegriffs bei Paul Klee
Author	前田, 富士男(Maeda, Fujio)
Publisher	三田哲學會
Publication year	1974
Jtitle	哲學 No.62 (1974. 3) ,p.55- 82
JaLC DOI	
Abstract	Als Paul Klee im Jahre 1921 am Lehrkörper von Bauhaus teilnahm, vollzog sich in seinen Werken eine Wendung zum Konstruktiven. Sie kann vor allem mit dem Auftreten der Werke mit dem Stufungsmotiv erkannt werden. Wenn wir aber die Verstufung der formalen Elemente in Hinsicht auf die "Orientierung auf der formalen Ebene " betrachten, können sie nicht nur als konstruktive, sondern auch als lebendige, bewegliche Form gekennzeichnet werden. Dieses charakteristische Merkmal zeigt uns, dass Klee die Gliederung-den Kernpunkt seines bildnerischen Denkens-zu seiner eigenen Gestaltungsmethode gemacht hat. Der Begriff Gliederung bei Klee bedeutete ursprünglich einen Prozess der Schaffung, der als die Synthese einer dividuellen und individuellen Gliederung begriffen wurde. Auf dem Weg des Arbeitsprozesses von der dividuelln bis zur individuellen Gliederung verwirklicht der Maler die Beseelung der mathematischen Grundform, des Fortschreiten vom Statischen zum Dynamischen, die Genesis der Form. Aber die Notwendigkeit der Kompositionsweise beruht nicht allein auf der inneren Notwendigkeit des Malers, sondern auch auf der Analogie der Gesetzmassigkeit schaffender Naturkraft.
Notes	
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00150430-0000062-0055

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.

パウル・クレーにおける 「分節」概念の成立

前 田 富 士 男

「私がここに教えに来てみると、自分のしていたこと、たいてい無意識にしていたことを厳密に明確化せざるをえなくなった」⁽¹⁾。1921年1月パウル・クレー（1879～1940）は、W・グローピウスの招聘に応じてヴァイマル・バウハウスに参加し、以後 Dessau 時代を含めて1931年までの約10年間、画家としての制作のみならず教育活動にもたずさわることになるのだが、そのヴァイマルの生活にあたってこのように感想を述べている。「思索する芸術家」という現代芸術の風土にあってもすぐれて内省的な世界を歩んできたクレーを思い起こせば、この感想はその率直さゆえにわれわれの関心をひく。日記をあげるまでもなく、初期の線描作品からたとえば〈満月 Der Vollmond〉（1919/232）に到るまでクレーが歩んできた長い孤独なフォルムの探求は、そのまま、無意識ということばを峻拒する「方法の純粹培養」（日記876⁽²⁾）の連続であったはずだからである。クレーはすでに論文《創造の信条告白》の草稿（1918）に「芸術とは眼にみえるものを再現することではなく、みえるようにすることだ」、また「芸術は世界創造と類比的な関係にある」といった彼の根本的態度を明確に確信をもって述べてさえいる。それでは、「無意識にしていたことを厳密に明確化する」と述べるとき、この Malerdenker がむかいあっていた問題は何であったのだろうか。ひとつには、グローピウスの新しい指導理念によるバウハウスでの講義をあげることができるだろう。「造形における諸エレメントを体系的にまた完全に研究し、伝達すること、つまり『フォルムの領域における方向づけ Orientierung』を他人にも体験させる」⁽³⁾という課題をも

つ講義の準備に事実クレーは多大な努力を払わざるをえなかった。クレーは、このヴァイマル時代（1921～1925）に彼の芸術論に明確な輪郭を与えることができたが、そのためにはW・カンディンスキーやL・ファイニンガーなどのすぐれた同僚との交流とともに、こうした講義が非常に大きな役割を果たしたことはいうまでもない。

しかし、この講義録⁽⁴⁾やヴァイマル時代の作品を考察すると、この時代に新たに現われた二つの問題がクレーの造形的思考の成熟に大きく作用しているように思われる。第一には自然研究の問題である。1923年バウハウスの年報に発表された《自然研究への道》の冒頭にクレーは次のように述べている。「自然との対話は、芸術家にとって不可欠の条件 *Conditio sine qua non* である」。にもかかわらず、一方ヴァイマル時代の作品の特質は、自然研究とは本来対蹠的なはずの幾何学的構成的フォルムへの志向にある。第二の問題は、線・明暗・色彩というフォルムのエレメントのこの構成的方向である。この二つの問題は、ヴァイマル時代に新たに現われたというより、ともにある展開が与えられたというべきだろう。しかしこの展開には、クレーにおける抽象美術と自然、幾何学的構成的フォルムと生命的有機的フォルムの総合という重要な問題が提示されているようだ。クレーにおいては不可分な一体をなすこの二つの問題の追究こそ、教育活動と制作の場で彼があらためて「厳密に明確化」すべく直面した課題ではなかったろうか。

おそらく1910年代半ば以降クレーの根本的なフォルム観となったのは、「作品における本質的なものは、フォルムの運動としての生成 *Genesis* である」（日記 943）という観方である。このフォルム観に注目しつつ、ヴァイマル時代初期の作品における「フォルムのテーマ」という視点から構成的フォルムの問題を考察することが、クレーの創造のプロセスを、ひいては彼の自然研究をも理解するための手がかりとなるように思われる。

*.

W・ハフトマンは、「クレーがバウハウスに参加した1920・21年に、構成的なものへの、めだたぬが決定的な展開がなされた」と述べ、1910年代後半の作品に認められる心象風景的方向から、結晶的生長運動とでもよぶべきより明晰で自律的なフォルムへの移行を指摘している⁽⁶⁾。10年代後半のクレーは、〈満月〉にその頂点が見出せるように、地上的なものと宇宙的なもの、現実と夢との共存を結像させる心象的風景を描いており、一方、ヴァイマル時代には、幾何学的フォルムがリズムカルに重なりあい、あるいは画面を平行層や格子模様が走査し、見事な色彩の調和と微妙な明暗の調子を生み出す構成的フォルムの明晰さが際立ってくる。勿論、ピカソとは異なっただかたちではあるが、技法・主題・様式にわたるクレーの博物誌的想像力を証しする作品群の多様性、したがって編年的展開としての作品の位置づけを拒否する多様性を考えれば、クレーの作品に展開を語ることはつねに逡巡をともなう。しかし、試みにW・グローマンの分類をかりれば、ヴァイマル時代の〈構成的絶対的形象〉(1921～)、〈フーガ〉(1921～)、〈魔方陣〉(1923～)、〈ストライプと網目〉(1923～)とよばれる作品群の出現には、ハフトマンやグローマンがともに「結晶的」と形容するように、フォルムの自律的運動への、また幾何学的平面によって形成される構成的フォルムへの展開が明瞭に認められるといわねばならない。このことは、多くの研究者が共通して指摘していることでもある。しかし同時に、この展開は、単に新たな作品群の出現ではなく、少なくとも1930年代前半までのクレーの最も豊穡な制作期の始まりを、同時にまたフォルムの生成にかかわるクレーの造形的思考を最も端的に示しているといえるだろう。それでは、まず、この構成的フォルムへの展開を生みだしているものが何かを問わねばならない。

ヴァイマル時代の構成的フォルムを特徴づけているのは、幾何学的抽象

的フォルムがクレーのフォルムの語彙に新たに加わったということではない。クレーはすでに、1914年北アフリカの旅行から帰って数ヶ月後に、色彩を通じて抽象的幾何学的フォルムの世界を描き始めている。〈ピカソへのオマージュ Hommage à Picasso〉(1914/192) や〈抽象、色の帯で結ばれた色の円 Abstrakt, farbige Kreise durch Farbbänder verbunden〉(1914/218) などがそれにあたる。〈抽象〉といった題名はクレーにしてはやや苦々しい命名であるし、両作品とも彼にとっては珍しく実験的性格をもっているようだが、以後これらの作品にみられる一種の生硬さは克服されていく。〈魔に憑かれて Kakendämonisch〉(1916/73) (図1) や〈卵と Mit dem Ei〉(1917/47), 〈卵から (原初から) Ab ovo〉(1917/130) などは、幾何学的フォルムが10年代後半のクレーにとってひとつの重要な課題であり、またカオスからの生成的運動を表現しうるほどに高度な結実をみたことを示している。つまりヴァイマル時代の構成的フォルムへの展開とは、抽象的幾何学的フォルムの登場によっているのではない。それは、実は、フォルムのエレメントの方向づけの変化、すなわち、ひとつの「フォルムのテーマ」の登場に起因しているのではないだろうか。

図1 魔に憑かれて

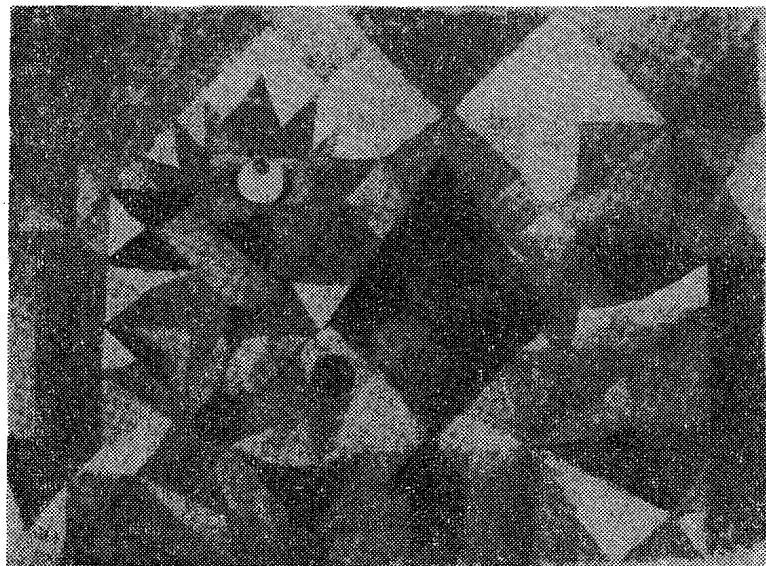
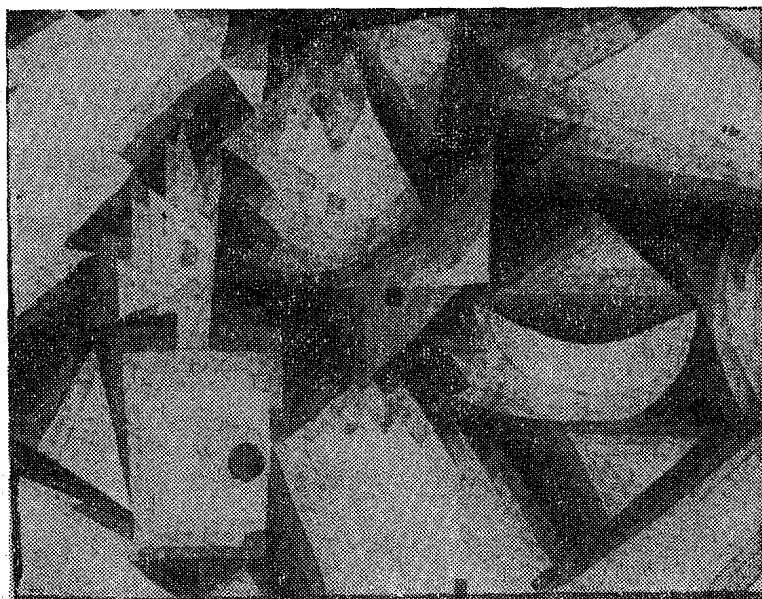


図 2 結晶一階層



たとえば、〈赤のフーガ Fuge in Rot〉(1921/69) と〈結晶一階層 Kristall-Stufung〉(1921/88) (図 2) である。〈赤のフーガ〉には、三角形、矩形、円、紡錘形、雲形といった幾何学的フォルムが暗い地にうかぶようにおかれ、丁度ゴースト像のように自分自身のフォルムを幾重にも重切させている。重切する面には、薔薇色を中心にした半音階的連続をみせる色相と明度が与えられており、フォルムの生長的変貌が画面の各処で相呼応するように進行している。〈結晶一階層〉という興味深い題名をもつ作品でも同様に面の重切、および暗褐色から水色・薔薇色・白への連続的な色彩の変化が画面を形成する。これらの作品における幾何学的フォルムの生成的運動感は、ヴァイマル時代の構成的作品にさまざまに変奏される基底をなすものだが、1910年代後半の〈魔に憑かれて〉にもすでに認められる。しかし〈魔に憑かれて〉の画面を形成するのは、せめぎあう面であり、混沌ともいえるような色彩の多様な賦与である。画面を支配するのは、いわばルドンの眼のような黒い円形から発する険悪なエネルギーだといえよう。フォルムの運動は、暗い赤を主調とする色彩とあいまって、悪夢のような苦痛にみたされ、何ものかにつきうごかされるような自律的とはい

いがたい衝動的な動性を示している。10年代後半の作品における世界創造の神話表象的気分——卵を主題とする作品が描かれているように——は、
〈結晶—階層〉にも存在する。しかし、〈魔に憑かれて〉の苦痛にみちた生成と異なり、〈結晶—階層〉では面の重切・階層から折出するフォルムのロゴスが生成のパトスに自律的な方向づけを与えている。dämonisch と Kristall と対比してすませるには、両者の相違は微妙である。この両作品の相違は広くは10年代とヴァイマル時代の作品全体におけるクレーの世界の展開と共通する、といっても過言ではない。〈赤のフーガ〉や〈結晶—階層〉と10年代後半の抽象的作品との微妙だがあきらかな相違は、前者における構築性と色彩の漸進性にもとづいている。いいかえれば、1921年のこれらの作品では、幾何学的フォルムの構築性と生成的運動という対立性格が融合されているといつてよい。そして、この両者の融合を可能にしているのは、平行層あるいは面を反復し、それに色彩の連続的变化を与えるというフォルムのテーマ、エレメントの方向づけである。

このフォルムのテーマは、〈結晶—階層〉をかりて「階層化 Stufung」となづけることができるだろう。クレー自身が題名に階層化という語を用いた作品を含めて、ヴァイマル時代初期の1921・22年にこのフォルムのテーマをもつ作品が集中して現われている⁽⁶⁾。ヴァイマル時代の構成的フォルムへの展開は、「階層化」というフォルムのテーマの確立として把握すべきであろう。

しかもこの「階層化」テーマは、単に構築的造形性と生成的運動性の融合にかかわる高度な造形的処理の発見として1921・22年以降のりこえられてしまう一テーマにすぎないのではない。面の反復と色彩の連続的移行という階層化は、実に単純なテーマである。しかしこのテーマは、決して画面の一部を形づくるテーマではない。注目すべきことは、フォルムのエレメントが作品全体へと方向づけられていくそのプロセスの動的なあり方をこのテーマに発見できることである。階層化における面や色彩といったフ

フォルムのエレメントへの志向，幾何学的フォルムの使用は，カンディンスキーやヴァイマルにしばしば滞在した Th. v. ドースブルクによってバウハウスに伝えられた東西の運動，構成主義や De Stijl などにおける構成的フォルムの影響を感じさせるが，幾何学や比例の聖性に対するモンドリアン的な禁欲は階層化には存在しない。階層化の示す運動性は，モンドリアンの作品における均衡，比例とは対蹠的である。またエレメントの方向づけは，しばしば抽象美術がフォルムの自律性と宇宙的な力との交感を憧憬するうえで必然的に拒否した地上的世界の再生にさえ到達する。この点にも階層化という単純なテーマのもつ複雑な意味があるのだが，1922年の二点の作品は，階層化のもつ多様な意味を最も明瞭に現わしている。

<夕ぐれの分れ目 Scheidung abends> (1922/79) (図3) と <夜の植物の生長 Wachstum der Nachtpflanzen> (1922/174) (図4) は，一見フォルムの馴化に終わっているとしかみえないような簡潔でさりげない造形が観る

図 3 夕ぐれに分れ目

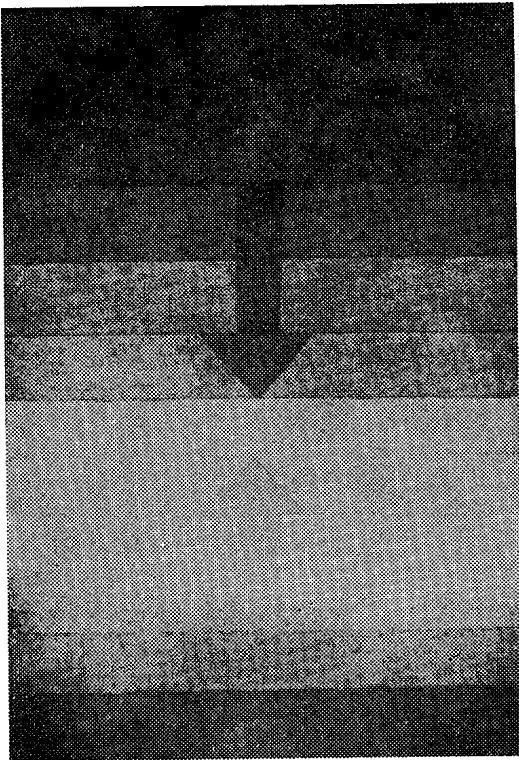
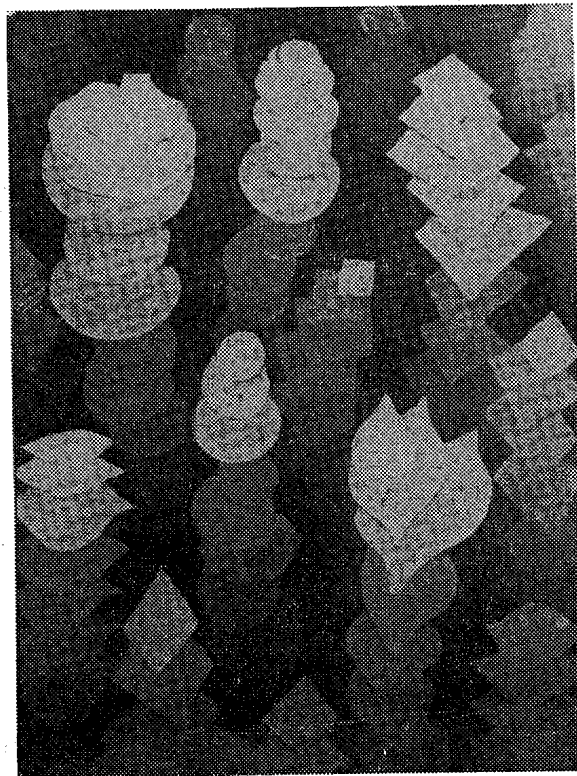


図 4 夜の植物の生長



者を深い時間的体験へとおとしやるクレー的な作品である。

<夕ぐれの分れ目>は、クレーの作品のなかでもおそらく最も簡潔な造形的秩序をもち、また彼の水彩画のなかでも最も美しい作品のひとつであろう。この作品にはクレー自ら「青紫と黄橙による色環直径上の階層化」と副題をつけている。色環上にむかいあう青紫と黄橙という補色がそのまま画面上下におかれ、二つの色彩は水平に走る平行層によって音階のように進行し、対向する二つの矢の間の中央の灰色の層へ到る。この色彩変化は、無論いくつかの層で変化が与えられているにせよ、ほぼ補色を結ぶ色環直径上の彩度の変化、青紫—灰色—黄橙に等しい。明暗からすれば、上下は暗く中央が明るい。この明暗により、副題のままの階層化は、上下から中央への運動として方向が明確化されている。画面には一種の静的な相貌が感じられるが、この静性は、補色対比、上昇と下降、明と暗という二元的対立のうえに成立する均衡によっている。しかし、上方の青紫の矢・暗が下方の黄橙の矢・明に対して優っているように、この均衡は、両極的緊張において、上方・暗・下降・青紫の極がやがて優勢化する直前に成立している微妙な瞬間性を、均衡が破壊される直前の限界的緊張を告げている。階層化というフォルムのエレメントの方向づけは、昼と夜、光と闇の中間時Zwischenzeitたる「夕ぐれ」と化し、あるいは広野にひろがる残照の黄昏の空間に、さらにはより時間的な風景としてわれわれが生きるうちに遭遇する下降的場にさえ変貌する⁽⁷⁾。

<夜の植物の生長>における階層化は、<夕ぐれの分れ目>と異なり、黒い地におかれた面にみられる。面は円、紡錘形、矩形の三つであり、それぞれ多くの植物的なフォルムを形成している。面の色彩はここでも——といってクレーは色彩に比喩的な意味を託すことはなかった——青と橙という補色関係を根本としているが、その振幅的（クレーによれば色環直径上の振り子的）運動が現われている。画面のすべての植物的なフォルムの最下層の面は灰色で、その面から三つ面を上昇すると青へ、さらに三つ上

昇すると色彩は橙へ変化する。画面上方の大きな三つの植物的なフォルムは成熟・開花を示すように最上部は乳青色であり、この部分に近づくと三という色彩の振幅的リズムが速められている。〈夕ぐれの分れ目〉の両極的均衡に対して、この作品の基調は、三というリズムおよびその変化による上昇運動である。色彩の両極性と上昇は、ゲーテの色彩論を実現したかのように、多数の植物的フォルムもあたかもたったひとつの植物の姿のようである。地の黒から乳青色へ到る色彩のリズミカルな移行は、夜の微光に照らされている植物の姿ではなく、フォルムが内的な光に充たされて生長するプロセスを可視化している。

両作品は対照的に一方では下降に移る直前の均衡を、他方はたえまない振幅運動による上昇を形成するのだが、階層化が作品の成立を担う根本的契機であることはあきらかであろう。夕ぐれや植物を描くために階層化が用いられているのではない。夕ぐれや植物は、階層化によってクレアが面・色彩・明暗にさまざまな方向を与えていくプロセスで生れた形姿なのである。クレアは「造形芸術は、詩的気分とかイデーから始まるのではなく、ひとつの、または複数の形象の構築 Bau から、若干の色価や明暗のトーンの調和から始まる」(BD. S. 10) と述べている。自明といってよいこの発言がやはり看過しがたい響きをもっているのは、構築、始まりという語が、階層化の構築性と運動性を指しているかのように思われるからである。この問題に照明を与えるためには、クレアの「分節」概念を検討しなければならない。クレアにおいて「フォルムのテーマは、いわば無意識のうちに沈んでいる現実体験の海になげうたれた網なのである」⁽⁸⁾ とすれば、クレアが階層化というフォルムのテーマをヴァイマル時代初期に集中して試みていることは、この非常に幾何学的なフォルムのエレメントの方向づけが未知な海へとある必然性をもって発展しうる確信をクレアがもちえたことを示している。

＊＊

階層化は、バウハウスの講義でクレーが再三にわたって論じている「分節 Gliederung」概念のひとつにほかならない。「分節」はクレーの造形的思考における重要な概念だが、日記あるいは彼の論文、特にヴァイマル時代の《自然研究の道》と後に《現代芸術について》(1945)として出版されたイエナでのすぐれた講演(1924)をみてもほとんど論じられていない一方、講義では大きなウェイトをもってその考察に時間がかけられている。フグラは分節をクレーの芸術論の核心とまでよんでいるが⁽⁹⁾、分節は、人がクレーの造形的思考として論じるさいに不当にもあまり照明を与えていない概念に属するといつてよい。芸術家によって書かれた現代芸術理論の傑作という称讃とともに難解さをもってなるこの講義録から彼の造形的思考のなかに分節概念を位置づけるのは困難なわざながら、一応の輪郭を素描する必要があるだろう。

クレーは絵画的形式言語の世界を二つに区別している。第一には造形行為に共有されるフォルムのエレメントの体系であり、第二にはそれによって成立する造形物、形態 Gestalt の世界である。第一のエレメントの次元をクレーは媒体 Mittel とよび、これをさらに物質的 materiell 媒体と観念的 ideell 媒体の二つに分けている。前者は、キャンバス・紙などの素材、絵具・インク、また筆やペンなどの種類をさし、後者は、画家に固有な媒体として、線・明暗・色彩の三つのエレメントをさす。この二つはエレメント、基本的次元にあたるが、物質的媒体に関してクレーはあまり論じてはいない。しかし、バウハウスの授業がまず物質的素材を徹底的に「みる」訓練から始まったように、彼自身また一本の線を何を用いてひくかに細心の注意を払い、絵具や素材に錬金術的マティエールといえるほど工夫をこらしたように、物質的存在は、造形的精神によって生命化されるフォルムの最下層のエレメントである。第二の観念的媒体は、一般にクレーが

フォルムのエレメントとして述べているもので、講義ではこの線・明暗・色彩という三つのエレメントの意味、性格、表情、可能性について詳しく論じている。線に関しては絵画空間を規定するひろがりという「尺度 Maß」として、明暗についてはひろがりと重さを見て「尺度」と「重さ Gewicht」として、色彩は「尺度」と「重さ」とさらに視覚的経験の「質 Qualität」をもつものとして特徴づけている。このように三つのエレメントは、それぞれの独自性とまた入れ子的な相関性のうちに体系づけられることになる。クレーが「方法の純粹培養」と語る時の方法 Mittel とは、このエレメントの Mittel と同義であろう。

画家の意識的創造行為は、エレメントの結合・選択によって、無限の可能性からひとつの方向づけをもって作品を生み出す点にかかっている。「いま私が自分自身の経験に従って申しあげうる限りでは、たくさんあるエレメントが互いにひとつの新しい秩序へと高められるためには、諸エレメントの普遍的秩序、その安定した配置のなかからどのエレメントが運動化すべきかという問題を提起するのは、当然創造者のそのときどきの処置 Disposition にゆだねられている。これによって普通、形態 Gestalt とか対象 Gegenstand とかよばれている造形物 Gebilde を構成しようとするわけです」⁽¹⁰⁾。クレーがここでエレメントを普遍的秩序とよんでいるように、エレメントは単に体系的であるばかりでなく、自律的な、ただし静的な小宇宙として把握されている。画家の処置、すなわち制作とは、勿論再現的对象のフォルムに従属するのではなく、フォルムのエレメントから出発しそれにそのときどきに応じてある方向づけを与えること、いかえればエレメントの普遍的秩序から特殊的秩序への進行にほかならない。

クレーの作品ならびにフォルムに関する考察には、つねにフォルムの諸次元における階程の意識、あるいはその階程を上昇しようとする態度がみられる。クレーはフォルムの諸次元を四つの階程からみている。つまり、「フォルムのエレメント」の次元、「対象」の次元、「内容」の次元、「様式」

の次元である。クレーにとってこの四つの階程を一作品に内在させることは「夢想」と思われるほど困難な問題であった(BD.S.95)。この四つの階程は、ゲーテの区別した三つの創作態度「自然の単純な模倣」「マニール」「様式」を想起させる。穏やかか厳しいか、苦しいか喜んでいるかなどの作品の相貌であるクレーの「内容」の次元は感情という主観的側面にもとづく「マニール」と、地上的存在の静性から重力を克服した宇宙的動性への発展であるクレーの「様式」の次元は精神の眼でとらえられた客観性たるゲーテの「様式」と対応しているように思われる⁽¹¹⁾。ただクレーにとってもはや自然の単純な外観は、創造する者が模倣すべき所与のものではありえなかった。彼に所与であったのはフォルムのエレメントであり、自然の外観的再現はエレメントが生みだすか生みださないかに依存するものでしかなかった。この点にクレーとゲーテの差違があり、ゲーテが「自然の単純な模倣」とよんだ創造態度は、クレーからすれば、「エレメント」と「対象」の次元を区別する態度にかえられることになる。視点をかえれば、実はエレメントの次元と、対象・内容・様式の次元との間には、クレーにとって強度に意識されるある一線が存在しているのであり、それはひとえに静的なエレメントが運動化されるか否かにかかっている。クレーはこの一線をわたる導き手を、フォルムの方向づけ *Orientierung* とよんでいるのである。この方向づけがどのような地平で作品を開花させるかは、創造の深い秘密のうちにあるが、クレーの次のようなメモは彼のフォルムの方向づけ、処置 *Disposition* のあり方を物語っているようだ。

「原理的秩序」

次元：点から線へ、面へ、形体へ

1. 光をとり入れること（上一下）白から黒への階層化

2. 水平面（左一右/前一後）

a. 色環の円周による

b. 色環直径上の三分。赤、緑、黄、紫、青、橙。色温の対比。色

温に差がないときの補色対比.

3. 形体的, 三次元的

白 赤 黒

白 黄 黒

白 青 黒

特殊的秩序

観点:

緊張: 物質的, 観念的

現象と本質. 例えばリンゴの本質

エロス—ロゴス

分節: 分割的—非分割的

個と複合

伴奏つき主題—多主題

浸透 断絶

個々の主要フォルムのフォルム形成時の緊張, 主要フォルムを有機的に結合してできる有機体. ……」⁽¹²⁾

原理的 *prinzipiell* 秩序は, 線・明暗・色彩というフォルムのエレメントを意味しており, ここでは明暗, 色彩は 1, 2, 3 として特に Ph・O・ルンゲ的な色彩球の球体的秩序からとらえられている. つまり普遍的秩序と原理的秩序は同義であり, その特殊的 *speziell* 秩序への移行がエレメントの結合・選択であり, *Disposition*, 制作にあたるといえる. この移行はすべて運動性の実現という点にかかわる. 「特殊的秩序では媒体は運動と結びつく. 個々の主要フォルムがフォルムを形成するさいにつくりだす緊張, フォルムの対立は, 特殊な運動性をうみだす. フォルム *Form* から造形 *Formung* への第一歩を実現するのがこの特殊な運動性なのである」⁽¹³⁾. すなわち, 特殊的秩序への「観点」は, フォルムの生成, 運動への興味深い契機を示していることになる.

Disposition は語義的にも Gliederung と近いが、ほかに Konstruktion, Bau, Organisation といった語もクレーにとって同一の用語法であり、広くは分節 Gliederung とはクレーの場合、制作と等しい意味をもちうるほどに重要な概念である。特に上のメモ中の「観点」の諸対極のうち分割的・非分割的対立における分節は方法的概念として最も具体的なフォルムの造形プロセスを示し、また構成的フォルムと関係する点で注目しなければならない。講義で論じられているのは、この対立における分節概念である。

分節は、なんら比喩的な表現ではない。クレーによれば、分節のプロセスは、常に「分割的 dividuell 分節」と「非分割的 individuell 分節」の対立・融合のプロセスである。分割的分節は数化して表現すれば $1+1+\dots+1$ と表現できるような線分の等分割にその最も単純な例が見出せる。線・明暗・色彩のいずれのエレメント、またはエレメントの結合にしても、ある単位が反復して構成されれば、逆にいえば単位に分割可能ならば、その分節は分割的である。一方、反復するものがなく、すべての部分が互いに独自性を保っている分節は、非分割的分節である (BD. S. 217 ff)。それゆえ、人体におけるように、ひとつの部分肢を変化させたり、他の部分肢と交換したりすることは、人体を破壊し全体の意味を喪失させることになる。したがってクレーは非分割的分節を、「個体 Individuum」の分節ともよんでおり、一方分割的分節を「構造 Struktur」ともよんでいる。

フォルムの形成プロセスにおいて分節とは、分割的分節＝構造と非分割的分節＝個体との対立・融合のプロセスである。しかし「個体はあくまで造構に比して) 上位にあり、個体が位置的にあるいはひろがりとして小さなものであったとしても、それはより高次の分節性格である」(BD. S. 247)。つまり分節プロセスとは、分割的分節から非分割的分節へ、構造から個体への発展過程なのである。このプロセスの特色は、個体化が一挙に遂行されることではない。構造に個体的相貌が与えられたとしても、それがより進んだ個体化のもとでは再び構造的役割を形成するといったように、二つ

の分節の重疊的な移行関係が特色である。したがって画面という場ではこのようなプロセスをへて最終的に個体化が成立し、一方このプロセスの出発点は、分割的分節＝構造である。

この分割的分節はクレーのフォルムにおいてどのように現われるのであろうか。単位の反復である分割的分節は、線・明暗・色彩のどのエレメントでも可能だが、クレーはバウハウスの講義では、「最もプリミティブな構造的（分割的）リズムとして水平または垂直の（平行）線」をあげている（BD. S. 217）。《教育的スケッチブック》でも同様である。つまり〈夕ぐれの分れ目〉の平行層、〈夜の植物の生長〉の面の反復にみられる「階層化」というフォルムのテーマは、特に面に注目してみれば、分節プロセスの出発点である分割的分節＝構造にあたるものである。すなわち階層化における面の反復は、エレメントの静的な秩序からその運動化へのプロセスにおける最初の方向づけなのである。

クレーの創造プロセス、フォルムの生成という点から「階層化」を考察すると、フォルムの方向づけにおける三つの段階が問題となる。これはそのまま分節を考察することにもなるが、第一には階層化における面の重切・反復が分割的分節としてフォルムの方向づけの出発点となること、第二には分割的分節から個体的分節への進行の問題、第三にはこの進行がもたらす自然的対象の再現の問題である。

階層化における構築的構成的印象は、基本的には分割的分節によるものである。フォルムの生成という生命的運動の出発点に、面の反復という機械的なまた幾何学的性格をもつ分割的分節が位置するのは何故であろうか。〈夕ぐれの分れ目〉や〈夜の植物の生長〉では、平行層、また円や矩形の面が色彩の担い手として、いわば未だ無色の存在として同一の面を反復している。クレーの表現を用いれば、能動的な線がつくる受動的な面である。

さて分割的分節の最大の特徴は、反復することであり、したがってその特質はリズムである。

クレーは構造的リズムと同時に単位の反復をもたない非分割的分節にも個体的リズムを考えている。むしろ個体的リズムにより高次の性格をみているようだ。クレーのいう構造的リズムは厳密には拍子 Takt であろう。分節プロセスの重要な点は、構造的リズム・拍子からリズムへ、さらにその超克へと進行することにある。単に運動的フォルムを求めるのではなく、このプロセスを可視化することがクレーの関心の中心にあるのである。その出発点たる構造的分節の意味は、画面における秩序の定立と、運動可能性の提示という二点にあるように思われる。

クレーは灰色的カオスから生成した世界を、それが「秩序」をもつという点でカオスとの相違をみている。さらに natürlich な秩序と künstlich な秩序との差違を、前者が両極的対立から生じた浸透的連続的変化の運動性を所有しながら分節を欠いているのに対し、後者はその運動性を分節として所有していると語っている (BD. S. 9)。クレーはここでは分節を面の境界化という人為的なわざとしてとらえている。つまり境界をもたない色彩や明暗の変化は運動的秩序にふさわしくないものであり、作品というマイクロ・コスモス、すなわちカオスではなく秩序をもつ世界の定立のためには、面の境界化を反復する構造的分節が必要となる。一方〈夕ぐれに分れ目〉の平行層が中心にむかって狭められているように作品では構造的分節が個体化されて運動方向が現われているにしても、構造的分節の面の反復において厳密には運動の方向は未決定なままであり、あくまで運動可能性の提示である。すなわち構造的分節は、画面に作品という世界、秩序の出現を告げ、実現さるべき運動の可能性を知らせる。

クレーの構造的リズムは、L・クラークスの拍子と近似している。クラークスは周知のように同一者の反復としての拍子と、類似者の再帰・更新としてのリズムを区別している。精神的作業としての拍子と、根原的生命

体験としてのリズムは対極的性格をもちつつ、その融合において世界とのより深い交感を可能にするのだが、クラークスは、精神に属する拍子を生命的リズムに対する一種の不可欠な抵抗として認めている。さらに「時間的空間的距離の分割則をもたないものを分割則のなかへ組み入れるべき契機に、高揚した魂にとっては、ときおり分割則自身になるべきだろう」と述べている⁽¹⁴⁾。このことは、生命体験にとって「人間のなす働き」として分割則である拍子づけが大きな役割をもちうることを意味しているが、クレーの分割的分節のリズムは同様に機械的反復をフォルムの生命化への契機としているといえるだろう。クレーは、線における点、明暗・色彩における灰色をフォルムの生成の種子的存在とよぶが、分割的分節もまた面における種子的な性格をもつとよぶべきだろう。

こうして構造的リズム＝分割的分節が画面におかれると、個体化への進行は線・明暗や色彩によって行なわれることになる。この進行によって構造的な分節における運動可能性は、明確な方向性を獲得しつつ現実化されていくのである。

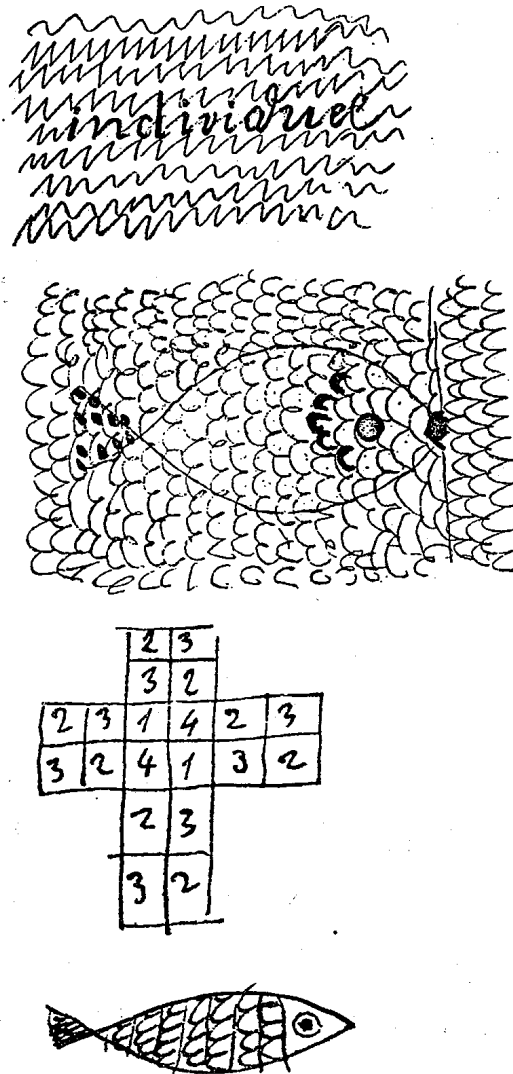
このプロセスで重要なエレメントは、明暗および特に色彩である。クレーは、色彩球内の静的秩序としてではなく、色彩間の連続的運動として色彩を把握する。面の反復という方向づけは、C・ギーディオン・ヴェルカーが空間の無限性をうみだす平行層として注目しているように⁽¹⁵⁾ 1920年の油絵、あるいは素描にみられるし、またそれ以前にも素描<鳥の飛行機 Vogelflugzeug> (1918/210) や水彩<色の屈折 Farbenwinkel> (1917/50) にも存在している。しかし、このことは、階層化がバウハウスの講義に触発された実験的性格のものでないことを示す例でもあるが、色彩・明暗の点で分節の進行性が明確に意識されていないことをも示している。これらの彩画の色彩・明暗には運動の方向が欠除している。<夕ぐれの分れ目>の構造的な分節は、反復をもたない青と橙間の補色間の連続的変化をえて個体化へむかう。しかしこの色彩賦与のみでは運動は未だ静的である。

<夕ぐれの分れ目>の場合、重要なのは明暗であり、上下に暗、中央に明を与えることにより中心への運動方向が確立される。明暗のみに関していえば上↔中央の暗↔明、下↔中央の暗↔明への方向は、いわば構造的な分節における暗↔明の一単位が、鏡映 Spiegelung として反復されているといってもよい。<夕ぐれの分れ目>の分節プロセスは、平行層の構造的な分節、色彩の個体的な分節、明暗における構造的な分節、矢の個体的な分節と矢の反復における構造的な分節が重層していくプロセスである。<夜の植物の生長>においても、色彩が重要であり、灰色↔青、灰色↔橙という単位が分割的な分節の単位となっている。つまり面の構造的な分節が色彩によってただちに個体化されるのではなく、色彩の構造的な分節、および乳青色に近づくときの構造的リズムの克服、あるいは地の黒から乳青色にいたる暗から明への大きな個体化の進行という、構造的な分節の融合・発展がみられる。こうして両作品の下降性、上昇性といった運動方向が明確化される。作品という個体に到る分節プロセスの契機となっているのは、エレメントの運動である。画面にたとえば赤い円をひとつおくことは、個体化ではない。なぜなら、反復をもたない点で個体的ではあっても、構造一個体のプロセスをもたないからである。このような分節の進行は、階層化の作品において初めて達成されているのであり、ヴァイマル時代以降もクレーのモニュメンタルな風景画<大通りとわき道 Hauptweg und Nebenwege> (1929/R10)をはじめ多くの作品に反復してみられる顕著なフォルムの結節点である。分節は平行層ではなくさまざまな反復的なフォルムからも生まれうるが、階層化というテーマは、作品においてクレーが分節プロセスを明確化した初期の現われといえるのではないだろうか⁽¹⁶⁾。

分節はあくまでプロセスである。構造的な分節から出発し、構造と個体の対立性がつねに重層して進行していく。つまり拍子からリズムへの進行であり、絵画における時間性が問題である：ここでは画面の平面における下降、上昇という運動表現のみではなく、創造のプロセスとしての動的時間が、

いわば, transparent なかたちで出現しているのである. 色彩・明暗における青と橙間のような対立性, 連続性は, この transparent な時間をえてフォルムの生成をより明確に形成する. 色彩の対立性と連続性は, 時間性を内含してはいるが, この生成的時間を形成するのはやはり, 構造=分割的分節と個体=非分割的分節の関係である. クレーは両者を unübersichtbar と übersichtbar, あるいは Major と Minor ともよんでいる (BD.S. 247). 階層化をもつ作品には<夕ぐれの分れ目>のように, 平行層が画面全体を走査する場合が多い. unübersichtbar とはこの平行層のような画面全体に反復するフォルムをさす. 一方, ひとつの矢のように反復部分をもたずまたそれ自身反復しないフォルムは当然画面の一部を形成し, übersichtbar, Minor な性格をもつ. <夕ぐれの分れ目>の平行層と矢は, したがって分節において最も対立的性格をもっているといえる. さらにクレーは, 構造と個体を stützen と regieren, あるいは Formverwirklichung と Formbestimmung とよんでいる (UN.S. 283). A・ゲーレンが構造的な分節と個体的な分節に地 Grund と図 Figur の関係を指摘しているように⁽¹⁷⁾, 構造的な分節は分節の出発点であると同時に画面の地 Grund, stützen するものとして作用している. 広くクレーの作品にみられる transparent な空間, すなわち画面における前-後関係の独自の重層的空間は, stützen と regieren の関係による生成的時間でもある. <夕ぐれの分れ目>における平行層と矢は stützen と regieren といえるが, 平行層と色彩は stützen と regieren であり, 一方色彩は矢に対しては stützen となっている. クレーは画面の地のつくり方につねに非常な注意を払っている. 彼がカンバス, 紙, 布とさまざまな材質を用いるのは, いいかえれば構造的な分節のさらに下の層に Grund を, 分節の出発点をみていたからだともいえるだろう. 講義ノートに描かれたクレーの魚の素描 (図 5) は, 構造的な分節の unübersichtbar な顛動的なひろがりのなかから個体的なフォルムが生成するクレー的な時間性空間性を端的に示している. ク

図5



レーの短詩もまさにこの素描の言語的等価物である。「みず／そのうえに
波／そのうえに舟／そのうえに女／そのうえに男」⁽¹⁸⁾。日記943, 944, ある
いは《創造の信条告白》を読むと、分節の対立性、構造一個体、Form-
verwirklichung-Formbestimmung, stützen-regieren は、クレーにとっ
て、「原女性的な力」と「原男性的な力」の対立性であったことがわかる。

分節プロセスにおける一貫したクレーの態度は、フォルムのエレメント
への集中である。すなわち線・明暗・色彩の普遍的秩序がつねに彼の造形
的思考にあって運動化さるべきものとして中心をしめている。しかし普遍

的秩序がクレーにとって静的だったことは、それが生命をえていないことを意味する。「創造的な力は物質に浸透することによって生命をもった真のフォルムを獲得しなければならない。これによって物質は生命を得て、その最小の部分から始まり、下位のリズムからより高い分節に到るまで秩序づけられる」(BD. S. 463) とクレーは述べている。下位のリズムとはあきらかに構造的な分節であろう。創造とは物質に生命を与えることだとクレーは述べているのだが、この場合線・明暗・色彩というエレメントのみならず物質的媒体としてのエレメントを生命化することが創造ではないだろうか。分節のプロセスとはクレーにとって構造的な分節の下層にある Grund, 物質の生命化であり、運動の可能性からその現実化であり、階層というテーマにおいては、いわば幾何学の生命化であったといえるだろう。

フグラーは分節について次のように述べている。「個から全体へと進行する画家の活動が、分節なのである。つまり限られた数の諸部分を互いに全体への関連に位置づけることである。それが適切な分節であり、形成 Gestaltung を完成するのだ」⁽¹⁹⁾。これはあらゆる近代画家に当然の課題である。しかし個と全体が注意されているように、分節とは本来有機体における全体と個の特殊な関係を反映した概念であろう。分節は einteilen, ordnen を意味するようにあるものを部分肢 Glied に分けることである。部分肢は全体を構成しつつ、その有機体全体の本質と機能によって初めて部分肢の独自の意味があきらかにされる。クレーが、特殊秩序の終りに有機体化を語り、あるいはフォルムということばの静的な響きをさけて造形 Formung, 形成 Gestaltung, また「形態 Gestalt」を用いる態度の根本には、「有機体としての作品」というフォルム観があるようだ。クレーが再三要求する運動するフォルムとは、「すべての形態 Gestalt, 特に有機体の形態をみるとき、そこに見出せるのは、とどまるもの、静止したままのもの、閉ざされたものでなく、むしろすべてがたえず運動してやまない」⁽²⁰⁾。そういう有機体の形態としての作品なのである。有機的形態の場

合部分と全体の関係を論証的に定義することは困難である。有機的形態をとらえるには分析的論証的態度ではなく目的論的態度にたつ高度な観照、ゲーテが直観的判断力 *Anschauende Urteilskraft* とよんだような独自の思惟が必要である。単なる部分の集合ではない有機体における個と全体のクライテリアとして、W・ホフマンはゲーテから借りた三つの概念をあげている⁽²¹⁾。恒常 *Konstanz*, 従属 *Subordination*, 収支原理 *Budget-Prinzip* の三つである。各部分は交換不可能な一定の関係を常にもち、さらに相互に質的な従属関係をもち、またある部分に何かを加えられたときは必ず他の部分に減少するものがあること、である。この三つの概念が有機体の定義にふさわしいか否かはいま問わないとしても、ただ、おそらく最も重要な *Subordination* が、クレーの構造的-個体的分節の発展プロセスと不思議に合致していることだけをあげておこう。「創造が不完全であればあるほど、諸部分は等しいか類似しており、諸部分は全体に等しくなる。創造が完全になればなるほど部分は相互に類似しなくなる。前者の場合には全体は多かれ少なかれ部分に等しく、後者の場合には類似しなくなる。諸部分が相互に類似すればするほど部分は *Subordinieren* しなくなる。部分の *Subordinieren* はより完全な創造を意味する」⁽²²⁾。

分節のプロセスについてあげる第三の問題は、自然である。階層化のように対象の再現ではなくエレメントの方向づけから出発し、そしてその方向がフォルムの有機体的生成という内的必然性にもとづいていながら「夕ぐれ」や「植物」のような地上的世界を喚起するフォルムへ変貌するのは、なぜ可能なのだろうか。クレーの作品における対象的形姿の出現については、記憶、連想作用、無意識、あるいは前意識が論じられてきた。クレー自身も創造のプロセスに連想作用が大きな役割をもって介入してくることを認めている。しかしクレーはこの問題を次のようなかたちで述べている。

「なぜなら、より高次の分節をもつすべての造形物には、わずかの想像力で、なじみ深い自然の造形物を想起させる力があるからである」(BD. S.89).

ここに對比されている自然と芸術における造形物 Gebilde とは、クレーの芸術観、自然観と深い結びつきをもっている。クレーの自然—芸術観に触れる余裕はここではないが、その根本がゲーテ的な立場にあることは、詳細にはないけれどもすでに論じられてきた。W・ハフトマンは、ゲーテの次のようなシェーマをあげている。「a) 自然のうちには主観のうちにあるすべてが存在する。y) そしてそれ以上のものが存在する。b) 主観のうちには自然のうちにあるすべてが存在する。z) そしてそれ以上のものが存在する。——b) は a) を認識し、z) は y) をただ予感することができるだけである。a) は観察によって経験しうるが、y) は経験しえない。

しかし y) は行為によって予感されうるようになる」⁽²³⁾。単なる光学的視覚の関係ではなく、創造する自然の形成力と芸術における創造力との照応 Resonanz, Analogie としての自然と主観の関係は、なによりも芸術的創造行為、Tat-Denken のプロセスにおいて確証されるのである。美学的にも非常に大きな意義をもつゲーテの古典主義的芸術観⁽²⁴⁾ とクレーの態度が合致していることは、クレーの次の言葉が示している。「芸術は世界創造と類比的な関係にある」、あるいは《自然研究への道》の一節「自然との対話は、芸術家にとって不可欠の条件である。芸術家は人間であり、自分自身が自然であり、自然のひろがりのなかにおける一個の被造物である」。こうした自然がクレーにとって地上的世界を離れた kosmisch な世界ではなく、あくまで植物や動物を含むこの地上の自然であることに注意しておかねばならない。この点にしばしば kosmisch な原理を語る抽象美術の自然観とクレーとの相違がある。

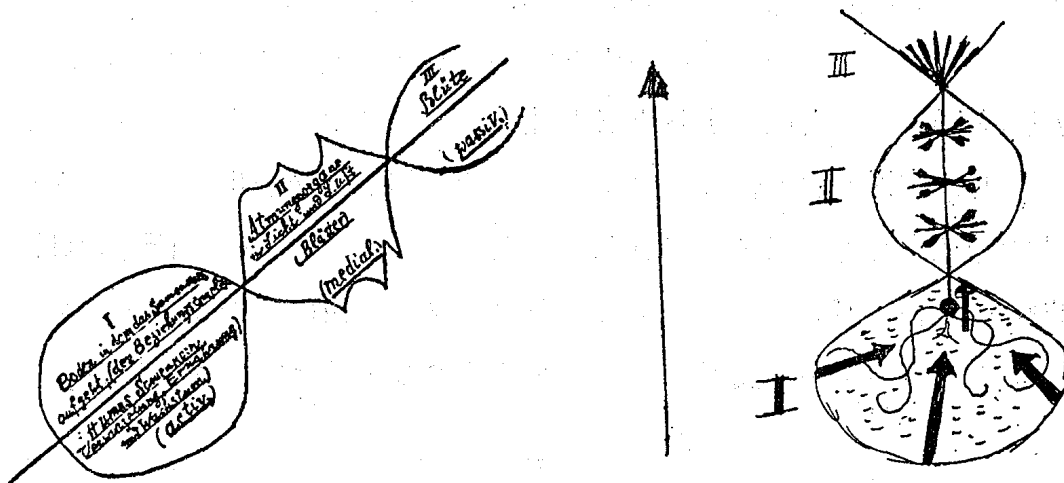
分節ということばがいつからクレーに明確な内容をもって意識されたかはあきらかでないが、1902年彼のイタリア紀行であった旅から帰ってこう記している。「法則にかなったもの Gesetzmäßig が問題だと感じるのだ

が、ただ仮定から始めることはさげねばならない。たとえ微少なものでも実例から始めるべきだ。明瞭な分節を認識できれば、奔放な想像力にあふれた構成よりもこの認識から何かがえられる。そしていくつかの実例から典型的なものが、自ずから生まれてくるだろう」⁽²⁵⁾。またイタリアでの建築体験にふれてその空間の有機的構造を「どんな小さな葉にも全体の法則が繰り返されている」（日記536）と記している。またバウハウスでは生徒にむかって「葉脈の分節するエネルギーに注意して、自然に則して葉を素描しなさい」（UN.S.3）と語っている。このように分節とは、自然の多様な現象的フォームに刻印されている「法則性」と「生命性」のあらわれをさして用いられているといえるだろう。「数的なものを有機体という概念で理解」するために、「絵画や『自然』と違って、個々の部分の相互関係を眼でみて計算できる」（日記536）建築作品はイタリアで彼の最大の関心をひいたが、こうした建築に対する態度には、分節が早くからクレーの自然観の根本にあったことが示されている。

クレーの自然観がイタリア旅行以来どのような展開をみたかは別にしても、ヴァイマル時代には注目すべき変化がみられる。彼の関心が自然界における「個体」へと移行したからである。「ヴァイマルで彼は個体に眼をむけるようになる。個体の性質や、生長と外界における状態を知ることが、自然の本質を闡明することになる」⁽²⁶⁾のである。《自然研究への道》で、「ものは外面で認識されているより、より以上のものであるという知識」は、文字通り対象の内部構造と機能 Funktion の追求によって獲得できるのであり、それが自然研究の出発点だとクレーは述べている。多様な個体の静的な姿の根源にある動的な形成法則は、個体における諸器官の構造 Struktur を解明し、さらにその機能 Funktion に注目してあきらかになるとクレーは考えている。彼はこの方法を解剖学から生理学へとよんでもいる。こうした彼の態度は、ヴァイマル時代に植物を主題とする作品が生まれていることからあきらかである。クレーは、たとえば植物の諸器官を再現

的に描いてはならず、その機能に注目して描くと生徒に注意している。ただクレーは、この重要な機能の問題について単純な示唆しか生徒に与えていない。つまり、機能を従属 *Dienen* と支配 *Herrschen* の関連、すなわち受動性、中間性、能動性の関連からみることである。クレーは、講義録に植物を図のように描いている(図6)。

図 6



大地から養分を摂取して種子が芽ばえ、葉が光と大気にのび、開花する、この能動的、中間的、受動的な三つのプロセスは、輪郭線の拡張と収縮をえて素描に現われている。この素描と〈夜の植物の生長〉は非常な共通性をもっている。クレーは色彩に比喩的意味を語ってはいないが、唯一の例外といってよいのは灰色でこれを種子とよんでいる。〈夜の植物の生長〉のすべての最下層の面は灰色だが、その灰色に種子的な能動性を、青と橙の補色間の振幅に素描の輪郭線の運動を、最上層の乳青色に受動的な開花をみることができる。この直接的にすぎる対比はともかく、より重要なことは、個体の形態へのクレーの追究が、分節のプロセスの明確化、つまり階層化のテーマの出現と並行していることである。クレーが対象の内部構造とよぶときの構造と、分割的分節における構造という語は、彼にとって全く区別されていない。たとえば人体をあげて、微粒子の分割的単位を骨

の構造として図示している (BD. S. 335).

分割的分節=構造の個体化である分節プロセスは、自然界の個体において物質的最小単位が機能にみちびかれて生命ある形態を形成するプロセスと同一のあり方である。クレーの造形的思考はこのような態度によっていられると思われる。したがって分節によって形成されるフォルム、作品および自然の造形物は、クレーの想像力のなかで截然とわかたれるものではなく、「わずかの想像力」が自然にみられる対象を喚起させることになる。

フォルムのエレメントへの集中という内的な態度は、クレーにあって「分節」を通じて、外的な世界と必然性をもって結ばれるものであった。彼のこうした有機的自然観は、ヴァイマル時代初期の階層化テーマのうちに方法的な意識をもって確立されたといえようが、たとえば「有機体の哲学」(1909)の著者 H. ドリュージュがバウハウスで彼にどのような接触をもったかなどの点からも論じるべきなお多くの豊かな問題を含んでいる。

註

- (1) H. Schmidt-Nonne, Der Unterricht von P. Klee in Weimar und Dessau, in: P. Klee, Pädagogisches Skizzenbuch, 1968.
- (2) Tagebücher von Paul Klee 1898-1918, 1957.
- (3) W. Grohmann, Paul Klee, 1954, S. 61.
- (4) 講義に関しては J. Spiller が図版選択など編集を加えて, Das bildnerische Denken, 1956, (以下略号 BD). と Unendliche Naturgeschichte, 1970 (UN). が刊行されている。前者はクレーの論文、講演と1921年11月から22年12月までの講義を、後者は23年10月から24年2月までの講義を中心とする。続いて Statik und Dynamik, Farblehre の2巻が刊行予定。なおクレーの論文の引用は BD. による。講義録に関しては, M. Huggler, Die Kunsttheorie von P. Klee, in: Festschrift H. R. Hahnloser, 1960, S. 425-441. が詳しい。
- (5) W. Haftmann, P. Klee, Wege bildnerischen Denkens, 1950, S. 139 ff.
- (6) <赤のフーガ> (1921/69) <結晶-階層> (1921/88) <赤-階層 Rot-Stufungen> (1921/89) <赤-緑の階層 Stufung in Rot-Grün> (1921/102) <夢の街 Traumstadt> (1921/106) <魚 Fische> (1921/ohne Nr.) <赤と緑の

建築 Architektur rot grün> (1922/19) <三軒の家 Drei Häuser> (1921/59) <水門 Schleusen> (1922/60) <マスク Maske> (1922/61) <街の夕陽 Abendsonne in der Stadt> (1922/62) <秋の使者 Der Bote des Herbstes> (1922/69) <橙—紫—緑の階層 Orange-violett-grüne Stufung> (1922/71) <夕ぐれの分れ目> (1922/79) <夜の植物の生長> (1922/174) など。クレーの作品分類はさまざまに試みられてきたが階層化に注目している最近のものは C. Geelhaar, P. Klee und das Bauhaus, 1972.

- (7) 分節には触れていないがこの作品については興味深い論文がある。Vgl. J. Walter, P. Klee und G. Trakl. in: Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwiss. u. Geistesgesch., 1968, Bd. 42, S. 637-661.
- (8) G. Schmidt, Umgang mit Kunst, 1966, S. 221.
- (9) M. Huggler, P. Klee, Die Malerei als Blick in den Kosmos, 1969, S. 29.
- (10) P. Klee, Über die moderne Kunst, 1924. in: BD. S. 88.
- (11) Goethe, Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil, 1789. Hamburger Ausg., Bd. 12.
- (12) 1926年のメモ. in: UN. S. 28.
- (13) J. Spiller, UN. S. 25.
- (14) L. Klages, Vom Wesen des Rhythmus, 1923. (杉浦訳) 80頁.
- (15) C. Giedion-Welcker, P. Klee, 1954. S. 34.
- (16) <魔方陣>のような作品群における格子状のフォルムも分割的分節である。
- (17) A. Gehlen, Zeitbilder, 1960, S. 107.
- (18) P. Klee, Gedichte, 1960, S. 70.
- (19) M. Huggler, a.a.O., S. 30.
- (20) Goethe, Die Absicht eingeleitet, 1807, H.A., Bd. 13, S. 55.
- (21) W. Hofmann, Ein Beitrag zur Morphologischen Kunsttheorie der Gegenwart, in: Alte und neue Kunst, Wiener Kunstwissenschaftliche Blätter, 1953, S. 75 f.
- (22) Goethe, a.a.O., H.A., Bd. 13, S. 56.
- (23) Goethe, Allgemeine Glanbensbekenntnis, in: W. Haftmann, P. Klee, a.a.O., S. 130.
- (24) Vgl. H.v. Einem, Beiträge zu Goethes Kunstauffassung, 1956, S. 90 f.
- (25) W. Hofmann, a.a.O., S. 65 f. Vgl. W. Haftmann, Über das 'Humanistische' bei P. Klee, in: Prisma, 17, 1948, S. 30.
- (26) M. Huggler, a.a.O., S.82.

Die Entstehung des Gliederungsbegriffs bei Paul Klee

Fujio Maeda

Resümee

Als Paul Klee im Jahre 1921 am Lehrkörper von Bauhaus teilnahm, vollzog sich in seinen Werken eine Wendung zum Konstruktiven. Sie kann vor allem mit dem Auftreten der Werke mit dem Stufungsmotiv erkannt werden. Wenn wir aber die Verstufe der formalen Elemente in Hinsicht auf die „Orientierung auf der formalen Ebene“ betrachten, können sie nicht nur als konstruktive, sondern auch als lebendige, bewegliche Form gekennzeichnet werden. Dieses charakteristische Merkmal zeigt uns, daß Klee die Gliederung—den Kernpunkt seines bildnerischen Denkens—zu seiner eigenen Gestaltungsmethode gemacht hat.

Der Begriff Gliederung bei Klee bedeutete ursprünglich einen Prozeß der Schaffung, der als die Synthese einer individuellen und individuellen Gliederung begriffen wurde. Auf dem Weg des Arbeitsprozesses von der individuellen bis zur individuellen Gliederung verwirklicht der Maler die Beseelung der mathematischen Grundform, des Fortschreiten vom Statischen zum Dynamischen, die Genesis der Form. Aber die Notwendigkeit der Kompositionsweise beruht nicht allein auf der inneren Notwendigkeit des Malers, sondern auch auf der Analogie der Gesetzmäßigkeit schaffender Naturkraft.