

Title	結晶としての造形：パウル・クレーにおけるモデルネ(I)
Sub Title	Bildende Kunst als Kristallisation : Moderne fur den Maler Paul Klee
Author	前田, 富士男(Maeda, Fujio)
Publisher	三田哲學會
Publication year	1991
Jtitle	哲學 No.92 (1991. 4) ,p.149- 174
JaLC DOI	
Abstract	Im Jahr 1915 zeichnete Paul Klee im Tegebuch seine Gedanken auf: "Ein Bruchfeld von unechten Elementen, zur Bildung unreiner Kristalle. So ist es heute. Ich meinte zu sterben, Krieg und Tod. Kann ich denn sterben, ich Kristall?". Hier kann man einsehen dass der Begriff Kristall sowie Kristallisation eine wichtige Rolle fur Klees existenzielles Selbstverstandnis spielt. Und zwar spiegelt dieser Begriff in der Dimension seines bildnerischen Denkens an den Stilwenden in Oeuvre Klees um 1915, 1920 und 1930 immer eine kritische Auseinandersetzung mit der Kunst der Moderne. Seine Auseinandersetzungen vollzogen sich im wesentlichen in drei Schwerpunkten: zum einen zeigen die Zeichnungen wahrend des ersten Weltkriegs nicht nur einen Aufbruch in eine dringende antinaturalistische, kubistische Darstellungsweise, die W. Worringer andeutete, sondern auch einen Protest gegen die konservativ-burgerliche Kulturphilosophie. Zum andern lasset sich der Begriff Kristall um 1920 trotzdem von der die Kunstautonomie ablehnenden, avantgardistischen Denkweise wie bei Dadaismus abgrenzen. Denn Klee hat die bildnerische Gestaltung der formalen Elemente als einen dynamischen Werdezustand begriffen, wie A. Riegl schon den autonom gegliederten Bildorganismus als Kristall formulierte. Schliesselich hat Klees Begriff in der BauhausZeit seine besonderen Stellenwert darin bekommen, dass er im Zusammenhang mit der architektonischen Idee, Z. B. von B. Taut, beansprucht, mit dem Medium Malerei eine Art von der Wiedergeburt der geistigen Gemeinschaft zu vollbringen.
Notes	文学部創設百周年記念論文集II
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00150430-00000092-0149

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.

結 晶 と し て の 造 形

——パウル・クレーにおけるモデルネ (I)——

——前 田 富 士 男*——

Bildende Kunst als Kristallisation

—Moderne für den Maler Paul Klee—

Fujio Maeda

Im Jahr 1915 zeichnete Paul Klee im Tagebuch seine Gedanken auf: „Ein Bruchfeld von unechten Elementen, zur Bildung unreiner Kristalle. So ist es heute. ... Ich meinte zu sterben, Krieg und Tod. Kann ich denn sterben, ich Kristall?“. Hier kann man einsehen, daß der Begriff Kristall sowie Kristallisation eine wichtige Rolle für Klees existenzielles Selbstverständnis spielt. Und zwar spiegelt dieser Begriff in der Dimension seines bildnerischen Denkens an den Stilwenden in Oeuvre Klees um 1915, 1920 und 1930 immer eine kritische Auseinandersetzung mit der Kunst der Moderne.

Seine Auseinandersetzungen vollzogen sich im wesentlichen in drei Schwerpunkten: zum einen zeigen die Zeichnungen während des ersten Weltkriegs nicht nur einen Aufbruch in eine dringende antinaturalistische, kubistische Darstellungsweise, die W. Woringer andeutete, sondern auch einen Protest gegen die konservativ-bürgerliche Kulturphilosophie. Zum andern läßt sich der Begriff Kristall um 1920 trotzdem von der die Kunstautonomie ablehnenden, avantgardistischen Denkweise wie bei Dadaismus abgrenzen. Denn Klee hat die bildnerische Gestaltung der formalen Elemente als einen dynamischen Werdezustand begriffen, wie A. Riegl schon den autonom gegliederten Bildorganismus als Kristall formulierte. Schließlich hat Klees Begriff in der Bauhaus-Zeit seine besonderen Stellenwert darin bekommen, daß er im Zusammenhang mit der architektonischen Idee, Z. B. von B. Taut, beansprucht, mit dem Medium Malerei eine Art von der Wiedergeburt der geistigen Gemeinschaft zu vollbringen.

* 慶應義塾大学文学部助教授 (美学美術史学)

「十八世紀に啓蒙主義の哲学者たちによって表明されたモデルネの企て（プロジェクト）が目指していたのは、客観性を志向する科学を、また道徳および法の普遍主義的基盤を、そして自律的芸術をそれぞれ他に把われることなくその固有の志向において展開させることでありましたが、また同時に、こうして集積された知的（コグニティヴ）潜在力を特殊な人間にしかわからない高踏的なあり方から解き放ち、実践のために、つまり、理性的な生活を形成するために役立てることでもありました⁽¹⁾」。周知のようにユルゲン・ハーバーマスは 1980 年アドルノ賞受賞記念講演において、このようにモデルネ（近代）を特徴づけ、そしてモダニズムの破綻を擁護しつつ、なお「こうした志向を——それがいかに脆弱なものであろうと——守ってゆく」べきではないのか、とわれわれに問いかけた。近代からポスト近代、モデルネからポスト・モダニズムへの移行を歴史的事象に照合し、いつの時代を想定するかは議論も少なくはないが、造形芸術の領域ではその展開からみてアヴァン・ギャルドが輩出した 1910 年代前後を想定してまず異論のないところであろう。実際、キュビズム、未来主義、抽象、ダダといった諸運動は、自律的芸術としての造形を究極にまで追究し、さらに「それがいかに脆弱なものである」かを糾弾した。自律的芸術という概念をひとまず作品概念に限定しておけば、1910 年代における抽象絵画、コラージュやレディ・メイド、1920 年代におけるシュルレアリスムのさまざまな手法の登場がその糾弾の具体化にほかならなかったと考えて差し支えない。

「結晶としての造形作品」という概念は、ほぼ一世紀近く前のこのような状況のヨーロッパにおける造形芸術の世界ではきわめて重要な位置をしめていたように思われる。美的モデルネを鳥瞰する議論が活発な現在であれば、今日ではあまり注目を集めないこの概念を、ごく限られた視点ながらひとりの画家のうちに検討しておく試みも必要であろう。

パウル・クレー（1879-1940）の日記の一節にみられるつぎのような発

言は、そうした芸術状況にあってモデルネの「志向を守ってゆくのか、ゆかないのか」という困難な問いに文字通り直面する芸術家の姿を示すものにほかならない。「此岸の領域を離れ、かわりに、完全たりうる彼岸の領域に建築する。 / 抽象化。 / パトスを持たないこの様式の冷たいロマン主義など、前代未聞のことだ。 / この世界が恐怖にみちていればいるほど（ちょうど今日のように）、ますます芸術は抽象となり、一方、幸せな世界は此岸的な芸術を生みだすものだ。 / 今日は昨日から明日への移行である。巨大なフォルムの廃坑には瓦礫ばかりだ。まだ瓦礫に幾分なりと執着する連中もいる。瓦礫は抽象化の素材を与える。 / 破壊の荒野では、偽物のエレメントから不純な結晶が生長する。 / それが今日にほかならない。 / ところが、ある日、晶洞から血がふきだした。私は死ぬと思った。戦争と死。 / だが一体、私は死ぬことがあるのか、結晶の私に？ / 結晶の私」（日記 951. 1915 年⁽²⁾）。1898 年から 1918 年にわたるクレーの日記のなかでもこの一節はその衝動的な調子で読者の脳裏につよく記憶されるにちがいない。第一次世界大戦という大きな不安が影を投げかけているとはいえ、画家は、造形の理性的追求が抽象に到達せざるをえない過渡期の時代的必然性を認めつつ、なおそれに対する懷疑を語らずにはいられない。これはそのまま美的モデルネの原状況にほかなるまい。ペーター・ビュルガーとともに「生活実践的なコンテクストからの芸術の不断の解放が、そして、この解放と並行して、経験の特殊な領域『ほかならぬ美的な領域』の分離独立が、市民社会における芸術の発展原理である」と認識すれば⁽³⁾、クレーの信頼と懷疑は、「不断の解放」と「分離独立」を「発展原理」と認識するこの立場そのものに対して投げかけられているからである。

クレーの信頼と懷疑はここで「結晶 Kristall」と重ねあわされている。抽象化の過程を不純な結晶の生長とみなしながら、他方ではそれにもかかわらず自分自身も結晶になぞらえざるをえない。日記 951 の最終行「結晶の私 Ich Kristall」は、前行の反復ながら、実はわざわざ別紙に書かれた

この言葉を切り抜き、日記に貼りうつしたものである。「晶洞 Druse」という特殊な用語とともに、「結晶」という概念に対するクレーの思い入れの深さがみてとれよう。「結晶」は、クレーの造形概念の体系においては使用されない。したがって卓抜なことばの使い手であったこの画家のすぐれた比喻の一例と理解されてきたようだ。だが、われわれがたとえばこの画家の生涯にまたがる三点の作品、すなわち 1915 年、1921 年、1929 年に制作され、結晶という題名を与えられた作品に「結晶」という表象の変容を辿ってみれば、画家クレーにとって「結晶」とは終生、モデルネ（近代）のエピローグ期という芸術状況に向けて発しつつけられた本質的な問いかけであったことがあきらかになるろう（本稿では紙幅の制約から、1915、21 年の作品を取りあげる）。

1. 批判としての結晶

素描〈海軍による破壊の結晶的記憶〉（1915/11、以下〈結晶的記憶〉と略す）（図 1）は、1914 年後半に制作された 12 点の戦争を題材とする作品につづくもので、砲塔や船体、艦橋のような形が認められるように、第一次大戦中の艦砲射撃の場面を題材としている。しかし題材や画面全体の構図は素描〈大地を破壊する戦争〉（1914/166）、あるいは雑誌「ツァイト・エヒョウ」（1914 年 2 月）中でトラークルの詩「夜」と見開き左右頁で対

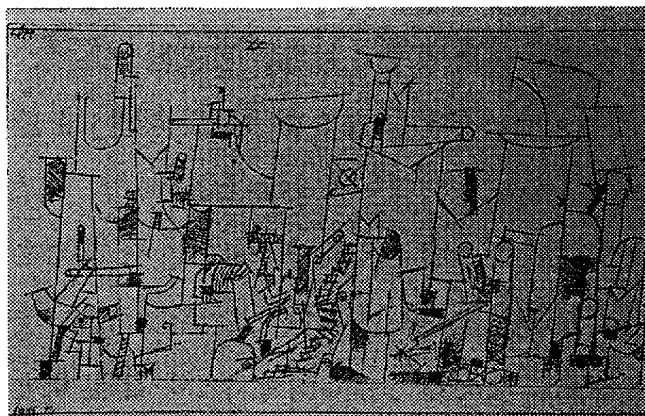


図 1 〈海軍による破壊の結晶的記憶〉（1915/11）素描

をなすように掲載された〈イデーに死す〉(1915/1)ときわめて共通しているものの、〈結晶的記憶〉の描線と面の組み立てはここで初めて明確化した特徴を示している。すなわち、多面体を思わせる直線や曲線の閉じたフォルム、その面の反復と透明性である。

「結晶」とは以後クレーにあって、幾何学的な描線によって閉じられた透明な諸平面が生み出す平行階層状の、もしくは多面体状・切り子 (Facette) 状の抽象的フォルムを意味する。画面全体にわたる場合もあれば、部分モチーフの場合もあるが、いずれにせよクレーにとって結晶とは、第一義的にはこうした構成的特性をもって外在化した抽象的なフォルムを指向することは銘記しておかなくてはならない。カンディンスキーやマルクにとって造形の次元での抽象とはまず非対象的・非再現的表現を意味し、必ずしも構成的な結晶的フォルムに結びつかないからである。とはいえ、クレーの「結晶」は決してこの画家の豊富なモチーフのうちのひとつにとどまるものではたない。

此岸と彼岸、幸せな世界の芸術と恐怖にみちた世界の抽象——さきに引用したクレーの日記のこの認識と〈結晶的記憶〉とは、成立が同時期なことにもあきらかだが、同一の意味作用を担っている。なぜなら、〈結晶的記憶〉においては、画面下方に破壊と混乱、瓦礫が示され、そこからのびあがる透明な結晶的フォルムが画面上方の星と対峙しており、この画面の重要なモチーフは、地上的混乱と宇宙的秩序、破壊と静謐という対立を結晶的フォルムが媒介する仕組みにあるからだ。それは「昨日から明日への移行」(日記 951)における「移行の今としての結晶」と等しい。ここでわれわれはただちにヴィルヘルム・ヴォリンガーの著作を想起せざるをえない。1908年に出版されたかれの学位論文『抽象と感情移入』は古典主義芸術に対して初めて非古典主義芸術の必然性を主張し、その心理的前提として「抽象衝動」に基づく芸術意思を明示したからである。「美的体験の前提としての感情移入衝動が有機的なものの美のうちに自己の満足を見出すの

と同様に、抽象的衝動は自己の美を、生命を否定する無機的なもののうちに、結晶的なもののうちに、一般的に言えば、あらゆる抽象的な合法則性と必然性のうちに見出すのである⁽⁴⁾。ヴォリンガーはこのように反自然主義的な「抽象的な合法則性と必然性」を結晶と形容した。ヴォリンガーの主張は、周知のようにカンディンスキーたちの「青騎士」グループやシェーンベルク派にも強い示唆を与え、未刊に終わった『青騎士』第二巻にはヴォリンガーの論考の掲載が予定されていたほどだった。もとより、その強い示唆とは、「抽象衝動」によってヴォリンガーがそれまで不当に無視されていた原始民族や東方民族の芸術様式を正当に評価したという点に由来するわけではない。そうではなくて、変革期の今を生きる芸術家たちの要請が生みだしたものにちがいない。自然主義から抽象へと移行してゆく造形関心のベクトルの顕現そのものが、結晶化とみなされたのである。1912年に刊行された『青騎士』第一巻の論文でカンディンスキーが「19世紀における非霊的物質的生活の解体」と「20世紀における霊的精神的生活の建設」をあげているように、抽象への芸術意思は19世紀的市民社会の芸術観からの離反であり、解体と建設の徹底化であった。したがって「結晶」とは、このミュンヘンでは「移行の今」の確認であり、反伝統という批判もしくは挑発の旗幟にも等しかった。

むろん、結晶がキュビズムの造形と関連していることはいうまでもない。評論家ミシェル・ピュイは1911年のパリのアンデパンダン展を評した一文で「あらゆる物体が多面体に還元され、芸術家はその多面体の稜と面を際立たせ、それを正しく配置することに専念する。……キュビストは、宇宙を面分割された立体の集合体に還元したいと欲するのである」と表現している⁽⁵⁾。分析的キュビズムは量塊的立体を主題化したから、透明性という契機は強調されないとしても、世界の幾何学的多面体への還元という造形はたしかに結晶的フォルムと呼びうる。事実、オザンファンとジャンヌレになるとキュビズムの芸術は「結晶に向かう」芸術とマニフェストさえさ

れるようになる。造形全般の次元でミュンヘンの画家たちがキュビズムから獲得した手法、たとえば微分的小平面の適用による現実喚起主義 illusionism の変換という手法の影響は広く大きい。クレーにしても 1911 年末から翌年にかけてパリに滞在してドローネ、ピカソ、ブラックに、またその後メッツァンジェやレジエなどに多大な教示を受けたことは周知のとおりである。⁽⁷⁾ その点ではキュビズムの造形のうちに反伝統的芸術意思を素早く見抜いたのは、パリではなく、むしろミュンヘンの画家たちであったといえるかもしれない。興味深いことに、クレーは 1912 年にキュビズムの造形を指してはっきりと「結晶化 Kristallisation」と述べている。「キュビズムは表現主義の特別な一分科」であり、「この画派はフォルムの哲学者、つまり芸術家たちのなかでも内省的な姿勢をもった人たちといえるが、批評家の無理解に苦しんでいる。数によって表現しうるような特定の量にもとづく造形思考は決して新しいものではなく」、ルネサンスにも存在したが、それは大きな構図の構想にとどまり、細部は曖昧化した。「キュビストはこうした量を細部にいたるまできわめて明確に規定した。あるものはル・フォーコニエのように平面の量において、あるものはドローネのように明度と色彩の量において。こうした作品はあとからみると結晶化のようにみえる」。⁽⁸⁾ こうした評言は一見したところ「キュビズムとはなんだろうか。まず第一に、絵画において大きさ、量感、重量に関する科学を再確立しようとする意図的決断である」(アラール)⁽⁹⁾ といった把握と異ならないように思えるが、クレーは「結晶化」という言葉にルネサンス以来の絵画伝統の否定と超克を仮託し、キュビズムのうちに幾何学的構成を武器にした反自然主義というラディカルな伝統否定を探りあてていたのである。

だが、クレーにおける結晶はキュビズムのそれとは異なってもいた。キュビズムの結晶とは、視覚の「科学の再確立」にむかい、造形空間の視覚的明確性、絵画の意味内容の一義性の根拠を主題化した帰結であった。しか

しクレーにおける結晶が、〈結晶的記憶〉のように破壊と秩序、此岸と彼岸の対比を題材として出現した事実注意到おきたい。結晶は、必ずしも造形の幾何学的要素への還元・純粹化、美的価値の自立化あるいは「再確立」に収束せず、市民社会的現実への批判と否定、挑発を含みこんでいるのである。結晶はここでは自律的な反自然主義的造形の求心方向と、現実批判の遠心的方向の両義性として、いわば透明と反映との複雑な相剋として出現するといわざるをえない。「批判としての結晶」というとき、われわれが念頭においているのは、この事態そのものにほかならない。

この点では結晶がクレーにとって世紀末的デカダンを拒否する概念でもあることに留意しておこう。そもそも結晶には、キュビズムの文脈とは別ないくつかの背景が存在していた。たとえば、ヘルマンの興味深い論考が示すように、そのひとつは「聖杯 Gral」⁽¹⁰⁾としての結晶である。中世における聖杯探究者パルジファルの物語では聖杯はときに神秘的な奇蹟の石＝水晶 (Kristall) とみなされたが、1882 年のリヒャルト・ヴァーグナーの楽劇「パルジファル」初演以後は、聖杯としての結晶が世紀末の芸術状況のなかで急速にポピュラー・イメージとして流布した。聖杯すなわち結晶を精神の奇蹟を示す象徴的記号に戴く表現は、ユーゲント・シュティールの歴史にとって記念碑的な出来事であった 1901 年のダルムシュタット芸術家コロニーの成立式典からペーター・ベーレンスの蔵書票デザインにいたるまでたびたび使用された⁽¹¹⁾。このイメージの水脈にヴァーグナー芸術のもつ問題性を重ねても決して間違いではない。ヴァーグナーの芸術は、モデルネの啓蒙の限界を美的世界によって反措定し、中世や神話への回帰によってモデルネ批判を実現しようとしながらも、結局は現実肯定的意識の再生産を招くこととなった。こうした過程は、この時期のクレーのよく認識するところだったにちがいない。作品の分析には立ち入る余裕はないが、クレーはつねに意識と無意識の境界問題を自己の制作の相関者としたにもかかわらず、世紀末的な象徴主義・デカダンが手にしたアレゴリーや神話

的形像は慎重に回避した。オペラや楽劇の真正の批評家でもあったこの画家がヴァグナーの楽劇については距離をおいたことも付け加えておいてよいかもしれない。われわれはクレーの「結晶」にこのような反象徴主義という特性も確認しておくが、それは結晶のもつ緊張を孕んだ両義性を画架の課題としたこの画家における当然の帰趨でもあった。

2. 画像秩序の準拠枠としての結晶

クレーは 1921 年 1 月からヴァイマル・バウハウスにおいて授業を開始し、その生涯で最も充実した制作活動を展開し始める。この年に成立した〈赤のフーガ〉(1921/69)、〈結晶—階層化〉(1921/88)、(図 2)、〈夢の街〉(1921/106) などの作品群は、グローマンにならって一般に「フーガ」と呼ばれているが、これらの作品にみられる帯状のフォルムは、たんにフーガ的なモチーフであるにとどまらず、クレーの本質的な造形観を反映している。なぜなら、帯状のフォルムを反復すること、つまり階層化 *Stufung*

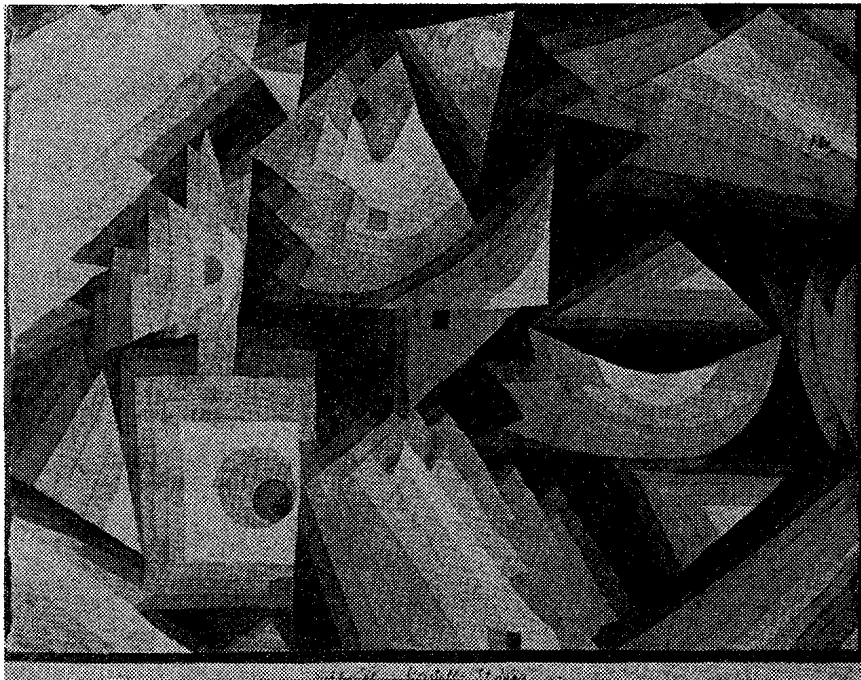


図 2 〈結晶—階層化〉(1921/88) 水彩

結晶としての造形

とは、実は、不定形なカオスから形態を個体化してゆく過程、無機的な画面の地 **Grund** からフォルムを差異化してゆく過程、幾何学的な反復からリズムを産出する過程、すなわち「分節 **Gliederung**」の過程にほかならないからである。クレーが造形理論の核心においたこの分節概念は、〈結晶一階層化〉の作品名が提示するように、「結晶化 **Kristallisation**」と呼びかえて差しつかえない。「分節」とはクレーにとって究極的には物質的なフォルムを生命体＝有機体としての作品に変容させる造形過程であり、それは、結晶がアモルフな熔融液や飽和溶液、蒸気などから規則正しい空間格子をもつ個体として晶出する過程に類似しているからである。

さきにあげた〈結晶的記憶〉に代表される 1910 年代の結晶がフォルムの空間的特徴に結合するとすれば、1920 年代のこうした作品の結晶はフォルムの造形過程という時間的特性に結びつく。むろんメッツァンジェが折りにふれ強調したように、キュビズムも時間を主題化したといえようが、あくまでそれは持続という観点からであり、分節におけるような時間過程ではない。この過程は、たんに画面の基礎平面における地から図へのフォルムの分節というにとどまらず、むしろ基礎平面という観点を離脱して紙や布、あるいは絵の具という物質そのものの生命化の変容過程をあたかも透かし彫りのように出現させる。結晶はここでキュビズムの造形思考とはその射程を明確に異にすることとなる。〈結晶一階層化〉の独特な、つまりフォルム形成の時間方向と、またその逆の逆行方向とが共存する時間性は、色彩間の色相と明度の漸進推移と水彩絵具の透明性が可能にしたもので、キュビズムは色彩表現の多様性を認めなかった以上、これは当然の結果ともいえようが、こうしてクレーは造形過程の時間的契機に、つまり物質の変容過程そのものに造形の本質を追究することになる。これは同時に作品の自律性という把握の相違をも意味している。

結晶概念はさきにみたように、クレーにおいては切り子状の構成面を中心とする抽象的フォルムの造形に呼応しつつ、伝統否定、つまり反自然主

義、反象徴主義を意味していた。とはいえ 1910 年代後半のクレーの造形は、抽象化や物象化の方向を歩まなかった。結晶化とは、自然主義的造形の否定ではあっても、物質の生命化過程としての造形を積極的に肯定するからである。その点では、古典主義的造形観の本質たる形態の生き生きした単体性 *Geschlossenheit* と充全性 *Vollkommenheit* にもとづく作品の統一性公準がモデルネの終幕において再びクレーによって活性化されたといいうる。物象性の点でキュビズムは結晶的フォルムを全く異なる方向に展開させた。「キュビストたちは、自分たちの絵画が現実の概念的な再・創造であるばかりでなく、絵画そのものを現実への付加物たらしめようとした。周囲に存在する事物とまさに同格の『絵画オブジェ *tableau-objet*』を問題にしはじめたのである⁽¹⁸⁾」。それは、1912 年 5 月のピカソによる〈籐椅子のある静物〉を端緒とするコラージュの成立である。コラージュ/モンタージュが、類似性にもとづく想像力やミメシスという再現前化行為を基準とするモデルネの造形観を変容させたことはいうまでもない。ここから造形は以後、表現の制度的領界をたえず外にむけて拡大・侵犯しつづけるポスト・モダニズムの局面を迎える。他方でクレーは、カンディンスキーが歩んだ抽象絵画への道も歩まなかった。1920 年代初めの結晶的フォルムをもつ作品、たとえば〈秋景色の場所〉(1921/104)、〈秋の使者〉(1922/69)、〈三つの塔〉(1923/101) (図 3)、〈星と結ばれて〉(1923/159) にみられるように、構成的フォルムといえどもつねに事物の具体的形像と表裏一体の造形を示している。要するにクレーにおける結晶化とは、具象から抽象へと到る一方通行的な進行過程でもなく、また可視的世界の背後のいわば真実在として実体的に抽象的フォルムを措定することでもない。アモルフな未分節の物質的フォルムが分節され、生命化されつつ、ときに意識の表層がとらえる既知の形像を、ときに意識の深層がふと紡ぎだす未知の形像を喚起する不思議な形態^{ゲシュタルト}エネルギーの動き戯れる場——それが結晶化の、場としての過程なのである。物質の有機体化・生命化過程と

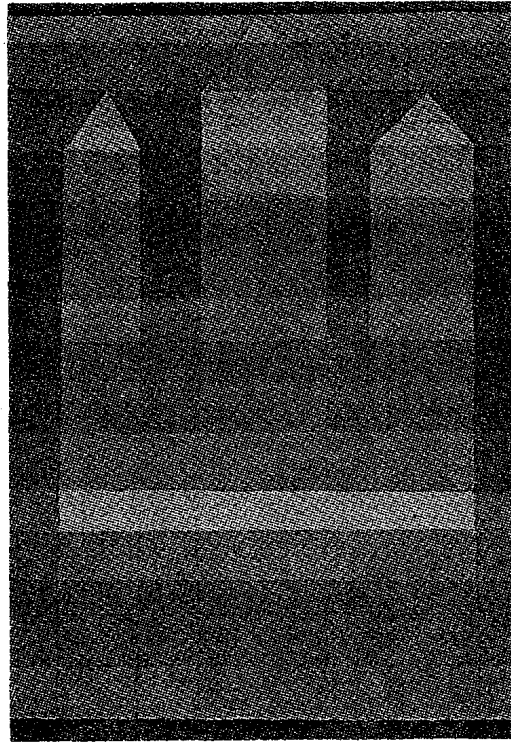


図 3 〈三つの塔〉(1923/101) 水彩

いう古典主義的造形観をクレーはこのように発展させ、自らの準拠枠とした。

ところで、抽象的芸術意思を結晶と呼んだのはヴォリンガーだが、それはリーグルの表現の転用でもあった。リーグルはローマ時代のレリーフに則して述べている。「美しさに関してとなると、われわれは無論、比例的な美しさが欠けていることに気づく。比例の美しさとは、ある大きさと運動に則して部分それぞれを隣接する部分もしくは全体に対し釣り合わせることなのである。そうした美しさの代わりに、ほかの種類の美しさをわれわれは見出してきた。厳格きわまりないシンメトリーの構図にもとづいて表現されるもので、われわれそれを結晶的な美しさと呼んでよい。というのもそれは無生命の物質の最初の、また永遠のフォルム法則をつくり、ただ思考上のものだけでしかない絶対美（素材的個性）に一番近づいてい⁽¹⁴⁾る」。後期ローマ工芸におけるこうした造形上の結晶主義 Kristallinismus の指摘は、リーグルの講義録などにみられるように、実はかれの芸術意思

論の二極的類型にもとづいている。リーグルによれば「造形芸術のモチーフは非有機的か有機的のどちらかで、それ以外はありえない」。つまり非運動的非生命的だが生長はありうるような結晶と、運動可能な有機性のふたつである。「だから結晶主義の特徴は、a. 角度をもって交差する平面の領界、b. 絶対的シンメトリー」にある。こうした指摘はむろんローマはじめ古典古代美術の考察に出発するものだが、われわれはリーグルの結晶主義が制作論と結び付いている点に注目しておきたい。「人間の手になる芸術制作はもっぱら非有機的物質（もとは有機的でも生長を奪われ、したがって生命の無い物質になった木材や象牙）を扱うわけだが、この芸術制作にとって結晶的モチーフはそもそも、唯一ふさわしい、正当なものである」。というのも非有機的自然のもつ合法則的なフォルムを制作の範例にしてこそ「人間は純粹に内的な衝動 Dränge にしたがって制作するのである。この境界を踏みこえ、自然の有機的創造物を再制作し始めるや否や自然に外的に依存し始め、その制作はおよそ自立的でなくなり、模倣に終わる⁽¹⁵⁾」。

このようにリーグルは「物質としての作品の造形」という観点から抽象的フォルムの意味を結晶に見出している。古典主義と対比して最も「自由」で内的な制作衝動を結晶主義と呼ぶリーグルの立論が、その時代状況に照らしてみてもきわめて刺戟にみちたものであったことは想像に難くない。少なくともミュンヘンの画家たちは、ヴォリンガーの主張の根底にあったリーグルの制作論的な「結晶主義」という概念をよく知っていたと考えてよいだろう。

しかし、クレーは結局、上述したように、抽象主義を拒否した。もしこの画家がヴォリンガーの著作を通じてリーグルを正確に読みとっていたとすれば、かれはまた同時に結晶主義が必ずしもアヴァン・ギャルドの武器に、市民的現実に対する批判の武器になりえないことを見抜いたにちがいない。なぜなら、結晶主義は「個体としての作品」という古典主義の規範

結晶としての造形

を超えることがないからである。そもそもブルクハルトから、ショーペンハウアー、ゲーテにいたるまで、結晶はつねに個体化の原初的な一様態と認識されてきた。ショーペンハウアーは意志の客観化の最も低い段階としての自然の力にふれながら、際立った個性をもつ人間に対し「自然の無機物の世界では個性性というものはまったく姿をひそめてしまう。ただ結晶だけはまだ幾分とも個体と認めうる。つまり、結晶は一定の方向へ向かう努力が凝固によって固定された統一であり、この凝固が一定方向への努力の痕跡をとどめているからである」と述べている⁽¹⁶⁾。ゲーテにおける結晶は今日の概念とは相当異なり、地球生成論における原初の花崗岩の形態学的把握にもとづいているが、やはり「結晶化、すなわち最初にできた自然の個体化」と語られている⁽¹⁷⁾。いずれにせよ芸術作品を結晶として把握する根底には、アドルノも指摘するように⁽¹⁸⁾、モナド的な個体的統一体として芸術作品を考える 19 世紀的伝統が作用しているといわざるをえない。ジョルジュ・ルカーチがリーグルの芸術意思論やフィードラーの純粹可視性概念のうちに結局は「芸術を一種のアトリエの秘教へとおとしめてしまう」危険性を指摘しているように⁽¹⁹⁾、抽象という叛旗のもとに芸術の革新を実践しようとした画家たちが結晶概念の限界に出会うことは当然の成り行きだったにちがいない。とりわけ評論家ヴィルヘルム・ハウゼンシュタインと親しかったクレーであれば、ヴォリンガーやリーグルの理論の一種の「限界」も認識していたにちがいない。ハウゼンシュタインは芸術社会学の観点から、カンディンスキーたちとは異なり、ヴォリンガーの様式心理学的基礎づけに対して早くから批判的な立場をとっていたからである。

クレーは、一方で徹底して造形の新たな有機的統一過程を模索し、他方では同時にそうした結晶化という非有機的かつ自由な方法の限界も意識せざるをえなかったはずである。つまり、新しい画像秩序の方法といえども結局、伝統的造形方法の代替を生みだすものでしかないのではないか、「自由」な造形過程といえども究極的には絵画的秩序の再生産のうちに回

収されてしまうのではないか——結晶という概念には、こうした自己の制作の準拠枠そのものを問う反省がつねに裏打ちされている。

3. 反自律性としての結晶

これまで考察してきたように、結晶とはクレーにとって制作の準拠枠への問いかけの言語上の、また造形上の類比体（アナログン）であった。それはまた絵画におけるモデルネの志向を「それが如何に脆弱なものであろうと守ってゆく」姿勢を告げている。だが 1920 年代、ヴァイマル・バウハウス時代のクレーは、絵画表現の自律性や純粹性の限界を造形の別種な角度から克服しようと模索していたように思われる。それは、「結晶としての建築」という視点である。

ヨーロッパの建築家たちは、1910 年代後半において諸芸術の自律性を打破する新しい環境芸術をめざして「結晶」概念に注目していた。

ジャンヌレ（ル・コルビュジエ）はオザンファンとともに 1918 年ピューリスム（純粹主義）を宣言し、1924 年には『新しい芸術』を共著で刊行した。擬似キュビズムと真正のそれとを区別し、ピカソを中心とするごく少数の本来のキュビストたちの方法を「結晶への傾向」と名づけ、「結晶こそ自然の中であってわれわれを最も感動させる現象」とする。なぜなら、「生成において、結晶は外的な幾何学の理論的形態にしたがって成立する。人間は、ここに自分の幾何学の抽象的概念が現実のうえで正当化されている事実を見出す。だからこそこのような構造を喜ぶのである。人間の精神と自然はひとつの共通因数を見出し、相互に理解しうる地盤を見出すのである」⁽²⁰⁾。こうしたル・コルビュジエの純粹主義が近代的な進歩主義の装いをまとっていると批判する余地もないわけではないが、しかし、反伝統としての純粹主義の立場においても結晶がモデルネにおける自然と文化との離反、芸術と現実との唯美主義的切断に対するアンチ・テーゼの表徴となり、とりわけ、この一文では明示されてはいないが建築という総合芸術の性格

結晶としての造形

に接続している点は、看過してはならない。

しかし「結晶としての建築」という独特な展望をヨーロッパに切り開く端緒となったのは、1914年5月から8月にケルンで開催されたドイツ工作連盟ケルン展会場に建築されたブルーノ・タウトによる「ガラスの家」(図4)⁽²¹⁾である。この建物はプリズムガラス工業連盟の展示館で、直径15メートルの円形の平面のうえに鉄骨を釣り鐘状に組みあげ、二重総ガラスで覆った外観をとっている。内部は上下階に分かれ、すべてガラスやモザイクからなる空間は光を充溢させ、さらには照明のあるガラス階段には人工滝まで流れていた。この光の建築の構想に大きな示唆を与えたのは詩人パウル・シェーアバルトだが、タウトはその詩人の箴言をあえて建築の内部に掲げている。「光は宇宙を貫き、結晶体のうちに生きつづける」はそのひとつである。タウトやシェーアバルトの建築には、光の流出というモチ

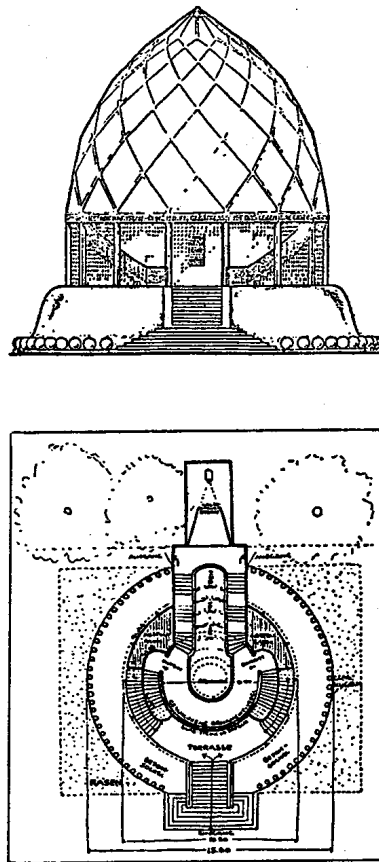


図4 B. タウト〈ガラスの家〉立面図・平面図 (1914)

ィーフを契機とする新プラトン主義やグノーシス主義、また神秘主義思想の影響が色濃いが、同時にここには総合芸術の実現が明確に託されていた。すでに 1913 年にタウトはこう記している。「ひとつの単純な建築的有機体がつくられ、それが外見的にも芸術的有機体を自認しうるためには、大都市の近くの空き地に建てられ、またその建築には、新芸術の特徴的な諸現象を収めるさまざまな空間が含まれるべきである。大きなガラス窓にはドローネの光のコンポジション、壁にはキュビズム風のリズムの作品やフランツ・マルクのような画家の絵画や、カンディンスキーの芸術。……協力者はこれにつきない。全体がひとつの素晴らしいまとまった響きとなるために、建築有機体においては協力がどのようにして可能であるか、そのことを自主的な協力者すべてがそれぞれ身をもって実践すべきである。そうすれば、諸芸術をサロンの状況のなかから引き出すための必要な歩みがなされたことになるだろう⁽²²⁾」。タウトの思想は、建築を基礎として市民社会的秩序の埒外に山岳のような大自然をも包括する共同体のヴィジョンへと進展する。ユートピアたるかれの「アルプス建築」が「結晶の家（クリスタル・ハウス）」と呼ばれたことは周知のとおりである。

ユートピア思想とガラス建築が手を携えてモデルネの美意識の変革の一翼を担う素地は、19 世紀後半にその前史をもっている。1851 年ロンドン万国博の水晶宮以降、ガラス建築（ときに異国風物のための温室）は世紀末社会への異化効果の役割を果たしたからである。ガラスの建築空間とは、進歩主義に毒されてはいるもののある種の不在の世界の夢と、そうした夢に酔う市民的現実への批判とがないまぜにされた空間であった。「クリスタルとしてのガラス建築には、煉瓦造りの壁に隠れ、安逸をよしとするプチブル的市民に侮蔑をぶちまけてやろうとする芸術家集団のエリート的な自己感情が結びついて⁽²³⁾いた」。ガラス建築によってモデルネの変革を実践する土壌は、タウトやシェーアバルトの時代にはすでに十分に耕されていたのである。結晶を一種のスローガンとするといってもよいタウトの思想

は、ヴェンツェル・ハープリックやルックハルト兄弟などタウト直系の建築家によって 1920 年代初めには大きく波紋を広げていた。⁽²⁴⁾ もとよりバウハウスの指導者ヴァルター・グローピウスとタウトは親しい関係にあり、ヴァイマル・バウハウスの「社会主義のカテドラル」構想自体がタウトの影響なしには考えられないものであった。クレーは 1912 年秋にはカンデンスキー・グループを介して『シュトゥルム』を主宰するベルリンのヘルヴァルト・ヴァルデンを知っていたから、1913 年にはヴァルデンと親しかったタウトやシェーアバルトの思想に触れていたことは想像に難くない。一般にチュニジア旅行以後にみられるクレーの建築モチーフは北アフリカの都市の建築体験の結果とみなされているが、この点は再考を要する。〈上昇する都市、薄暮の〉(1915/223) や〈抽象、高層建築〉(1915/232) はむしろ「ガラス建築」との関連で解釈すべきであろう。クレーの傑作〈満月〉(1919/232) (図 5) もタウトの『アルプス建築』(1919) 中の一葉〈結晶の山〉(図 6) と比較してみればよい。中央の結晶の岩山、植物、天体、下部の建築物などの配置、そして垂直的構図には、建築と山岳の融合

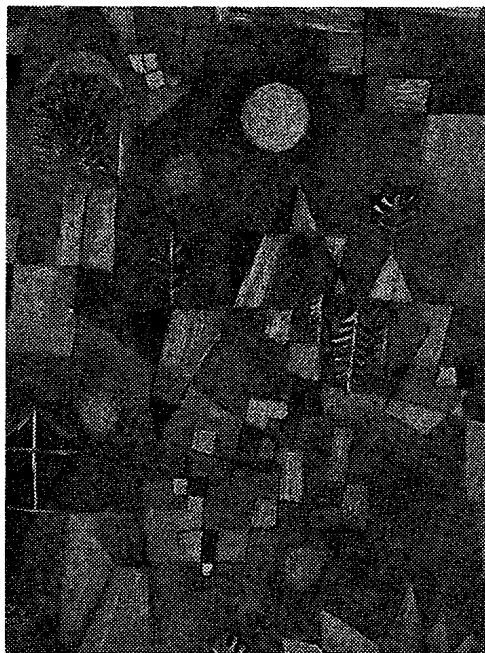


図 5 〈満月〉(1919/232) 油彩



図 6 B. タウト 〈『アルプス建築』第 2 部第 7 葉〉(1919)

という興味ふかいモチーフが見出される。クレーにとって「石切り場」という題材は重要な制作契機でもあったが、⁽²⁵⁾〈満月〉における岩石＝建築体は以下のタウトの思想にも似た一種のコスモゴニーの相貌を帯びるようになる。「岩は生き、岩は語る、『われわれは神聖な地球なる有機体の器官である。だが君たちは、そう、虫けらの如き存在でしかない。あばら屋造りに専心する芸術家よ、まず芸術家になりたまえ。われわれを建築するのだ。われわれは奇怪な姿を望みはしない。人間の精神を経て美しくありたいのだ。世界宇宙の建築 Weltarchitektur をつくりたまえ』と」。⁽²⁶⁾タウトのこのような思想は、実際の建築形態としては、「ガラスの家」や〈結晶の山〉の中央にある岩山のように、集中式建築 Zentralbau を志向し、またかれに示唆をうけた建築家たちもさらに独自の集中式建築を展開したわけだが、この当時、芸術学ではアウグスト・シュマルゾウが、バシリカ式に対比して集中式建築の求心的超越的空間形成という特性をいみじくも「結晶化」と特徴づけている点も指摘しておかねばならない。⁽²⁷⁾

クレーは、バウハウスに移ってからはますます結晶概念の可能性を知ることになったにちがいない。ロタール・シュライアーはバウハウスで1921年から3年間ほど舞台工房を担当した演出家・評論家だが、ヴァイマル・バウハウスでの教員たちの様子を生き生きと描写している。1921年のある晩のこと、グローピウス、クレー、ヨハネス・イッテン、ライオネル・ファイニンガーとシュライアーはバウハウスの教育内容について激論を戦わせたが、それにひきつづいてシュライアーはファイニンガーのアトリエに出かけ、ファイニンガーの描いた〈ゲルメローデ教会堂Ⅷ〉(1921)を前において画家に語りかける。「あなたの魂は、精神的世界からの光線にふれています。その光のなかであなたは象徴的世界を認識する訳ですが、そのとき自然現象はプリズムで透かしみるように分解され、そして再び光の集散のなかでつぎのようなかたちをとって現れるのでしょう。つまり、象徴世界の告示として、純粹化した光の生命、魂の風景として、われわれ

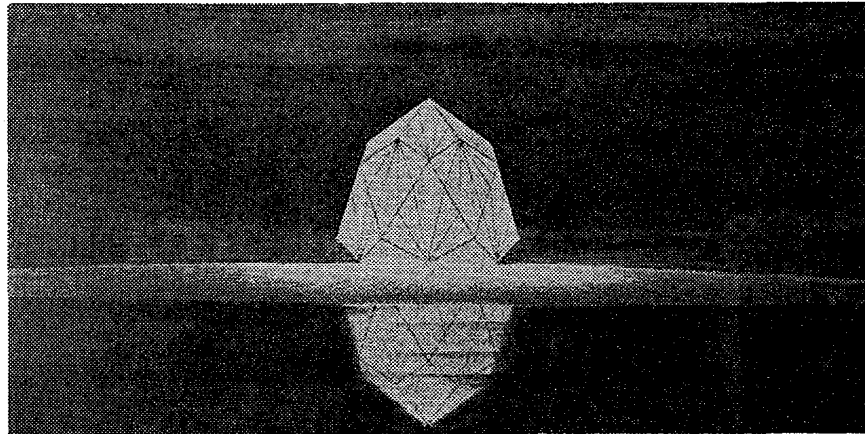


図 7 W. ルックハルト 〈球体上のクリスタル・宗教建築〉 (1920 頃)
チョーク

が歩み入る光の家として、超自然への架橋として、われわれの昇る橋として、われわれを引きあげてくれる塔として、神的なものの器たる聖堂として、われわれの魂が天上のすべての光を身にまといという場にほかならぬ巨大な結晶⁽²⁸⁾として」。このシュライアーの発言は、「われわれを自由にしうるのは、政治革命ではなく、まず完全な精神革命である」と主張したグローピウスの思想と異ならない。「中世のバウヒュッテにおけるゴシック大聖堂のマイスターのように、あらゆる芸術家相互の新しい生活と仕事の共同体のなかで、未来の大聖堂を準備してゆかねばならない、妨害を退け、民衆の全体に支えられて」⁽²⁹⁾(グローピウス)。そもそもファイニンガーの〈教会堂〉連作が文字通り結晶的と呼ぶべきゴシック建築をモチーフとしているように、この当時のバウハウスの芸術家すべてにとって「未来の大聖堂」というユートピア的精神＝芸術共同体という理念は実は「巨大な結晶としての」建築の形像と合致していた。

クレーが 1921 年、ヴァイマル・バウハウスで〈結晶一階層化〉を描いたときに、芸術の、とくに絵画の自律性を克服しうるユートピア的形像を結晶的フォルム過程に託していたことは、以上に考察してきたことから、まず疑いえない。クレーは同時期に〈三軒の家〉(1922/59)、〈秋の場所〉(1922/104)、〈寺院〉(1922/119)を制作している。こうした作品の建築モ

ティーフにもヨーハン・ビルンバウムや、ヴァシリ・ルックハルトの素描(図 7)、ヴェンツェル・ハーブリックの下絵(図 8)などとの同質な関心をみて不当ではない。クレーの後年の作品〈城山〉(1929/s6)(図 9)は、このモチーフの延長である。造形過程で建築の姿を析出してゆくこのような作品には、いわば絵画によって絵画表現の自律性を克服し、絵画を通じて建築のような総合芸術を類比的に実現しようとするこの画家の激しい希求と意思を認めることさえ可能であろう。

クレーは 1924 年 1 月の講演においてバウハウスでの実践をふまえつつ自らの造形観を系統だてて論じた⁽³⁰⁾。かれは、そのなかで、「フォルムの[線、明暗、色彩といった]諸要素の把握とその諸要素相互間の結合」を構成 *Konstruktion* と呼び、またその構成から逸脱してゆこうとする「誘惑者の役割をもつ」働きを連合 *Assoziation* と名づけて対比し、この構成と連合の織りなす複雑な表現の過程全体をコンポジション *Komposition* としている。コンポジションの諸局面をクレーはかれなりの分析で対象、内容、

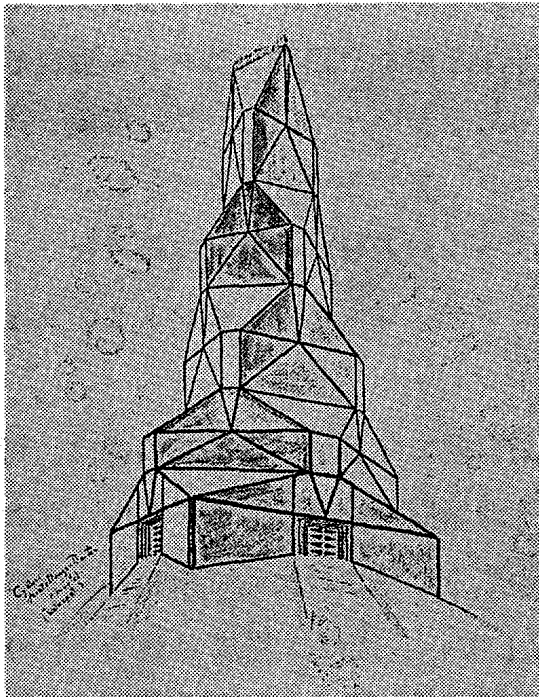


図 8 W. A. ハーブリック 〈博覧会建物〉(1921) 水彩・墨

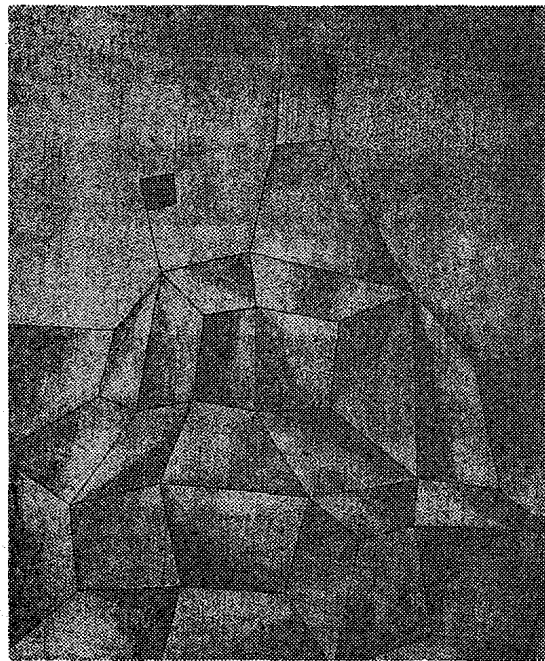


図 9 〈城山〉(1929/S 6) 水彩

結晶としての造形

デフォルマション、相貌、様式などの概念で説明しているが、この諸局面の検討はさておいて、まず第一に重要な点はクレーが造形の過程の根本に、構成と連合を対比した点である。この両者は、いわば言語学領域におけるレトリックの連辞的な換喩（メトニミー）と連合的な隠喩（メタファー）に等しい。ローマン・ヤコブソンやロラン・バルトを引くまでもなく、換喩と隠喩とは、語の意味の連辞的關係と連合的關係との、語の意味の隣接性と類似性との、つまり語の直列的不可逆的歩行的結合と並列的可逆的跳躍的選択との対比としてその特性があきらかにされてきた⁽³¹⁾。記号学的概念を造形芸術の領域に導入する際にはつねに慎重な吟味が必要だが、そもそもヤコブソンの理論が 1920 年前後に形成された、いわばクレーと全く同時代の思潮でもあり⁽³²⁾、とりわけこの場合にはひとつにはクレーの絵画的想像力の特質からみて不当ではあるまい。なぜならクレーの作品においてはキュビズム的な画像秩序に連続する構成・連辞的な意識と、シュルレアリストのように範列的フォルムを自由に展開してゆく連合的意識とが協働しており、この協働性こそがロベール・ドロネーやフランツ・マルク、ポール・ミロ、シュルレアリストたちの作品とおおよそ相異なるクレー独自の画面を生みだしているからである。さらにもうひとつには、この構成と連合はともに、いわばシニフィエなきシニフィアンとでも言うべきフォルムの不思議な戯れ、絵画的意識のマティエール（表層）の遊動を織りなしているからである。この特性はクレーとカンディンスキー、モンドリアンとの相違を物語るものでもあろう。

同時にこの講演に示されたクレーの造形観で注目すべき第二の点は、構成と連合を契機に進展する表現過程がその諸局面を経過しながらも、なおかつ最終的には完結することなく、その広さと深さの次元で未完のままにとどまらざるをえないとクレーが認識している点だ。構成と連合という「ふたつの類型を出来る限り総合してみようと私は努めてきました。つまり、純粋な諸[造形]要素の培養をいつも精一杯心がけ、しかも同時に組

み合わせ、結びつけているのです。私が夢みているのは、造形諸要素、対象、内容、様式の全領域にまたがる非常に広範な作品なのです。そのような作品は夢にすぎないかもしれません。しかし、たとえ現在は漠然としかしていなくとも、ともかく作品として可能性のあることはときたま思いだして見るべきでしょう⁽³³⁾。構成と連合の協働によるフォルムの生成がいかに自由に作品を生みだそうとも、それは未だ完成とはいえないとクレーは洞察している。夢のようなとはいえ、真の作品は広く深い人間の意識と結びついていなければならないのだが、「われわれには未だ最後の力が欠けている。民衆がわれわれを支えていないのだ」。シニフィアンとしてのフォルムという表層の次元と、それを支える広く深い共同体の文化の次元と関連こそクレーの要請にはかならない。

そもそも造形とは、アモルフ（無定形）もしくはカオスの未分節な状態にある生のエネルギーにベクトルを与え、そのフォルムの遊動のうちに意味を浮かびあがらせるひとつの出来事である。この出来事を通して初めて、それまで存在しなかったフォルムの形像と意味が生起する。このフォルムの形像と意味が実在の対象世界と対称性を形成しないことはモデルネの画家たちにとって、たしかに自明となった。しかし、対称性をなさないことと切断されていることは同じではあるまい。クレーの要請は、造形作品の意味が大衆に広く理解されるという事態のみを指してはいない。クレーが求めているのは、シニフィアンという表層に定着せざるをえない造形的想像作用といえども共同体の文化という深層にたえず立ち戻り、そして再び絵画表現の約定性に直面し、さらに深層へという往還運動を実践し、その運動そのものがより多くの人々に共有されるという事態であろう。「われわれは民衆を求めている。あのバウハウスでそれを始めました。バウハウスで共同体をつくり始めたのです」とクレーは講演を結んでいる。「夢にすぎないかもしれない」作品をクレーはバウハウスで実現しようとしている。バウハウスが、上述したように、まさに「結晶としての建築」

を追求していたとすれば、クレーは自らの表現活動を、造形という表層と共同体の文化という深層との往還運動としてとらえ、それを結晶化とみなしていたにちがいない。

クレーにとって結晶化とは、モデルネのエピローグという限界期におけるプロジェクトの「いかに脆弱であろうとも」守るべき未完のプロジェクトの謂でもあった。

註

- (1) Jürgen Habermas, Die Moderne—ein unvollendetes Projekt, in: Kleine politische Schriften, Frankfurt a.M. 1981. (『近代——未完成のプロジェクト』三島憲一訳, 「思想」1982年6月)
- (2) Paul Klee, Tagebücher 1898–1918, Textkritische Neuedition, Stuttgart 1988, S. 365 f. 本稿の文中の傍点はすべて引用者による。
- (3) Peter Bürger, Theorie der Avantgarde, Frankfurt a.M. 1974. (『アヴァンギャルドの理論』浅井健二郎訳, ありな書房, 1987年, 35頁)
- (4) Wilhelm Worringer, Abstraktion und Einfühlung, München 1908, S. 4.
- (5) Der Blaue Reiter, hrsg. v. W. Kandinsky u. F. Marc, Neuausgabe v. K. Lankheit, München 1965, S. 181.
- (6) E. F. Fry, Der Kubismus, Köln 1966. (『キュビズム』八重樫春樹訳, 美術出版社, 1973年, 94頁)
- (7) クレーと戦争モチーフについては O. K. Werckmeister, The Making of P. Klee's Career, 1914–1920, Chicago 1989. キュビスについては, Jim Jordan, P. Klee and Cubism, 1912–1926, Ann Arbor 1974. を参照。
- (8) 1912年7月にチューリヒのクンストハウスで開催されたモデルナー・プント展の批評文. P. Klee, Die Ausstellung des Modernen Bundes im Kunsthaus Zürich (in: Die Alpen, Heft 12, August 1912), Wiederabgedr. in: P. Klee, Schriften, Köln 1976, S. 107.
- (9) 前掲 (6) 訳書 102 頁.
- (10) Jost Hermand, Gralsmotive um die Jahrhundertwende, in: DVS, 1962, Heft 1, S. 521 ff.
- (11) Wolfgang Pehnt, Die Architektur des Expressionismus, Stuttgart 1981², S. 37 f.
- (12) 分節と有機体概念については, 前田富士男「自然研究への道——パウル・ク

レーとゲーテ」、『ゲーテ年鑑』第18巻, 1976年.

- (13) Douglas Cooper, *The Cubist Epoch*, Oxford 1970, p. 183.
- (14) Alois Riegl, *Spätromische Kunstindustrie*, 1901, Darmstadt 1973⁴, S. 90.
- (15) Alois Riegl, *Historische Grammatik der bildenden Künste*, Aus dem Nachlaß hrsg. v. K. M. Swoboda u. O. Pächt, Graz 1966, S. 75 f.
- (16) Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, 1. Bd., in: *Sämtliche Werke*, Bd. 1, Frankfurt a. M., 1960 S. 198 f.
- (17) J. W. Goethe, *Der Dynamismus in der Geologie* in: *LA. I.* 1. S. 381.
- (18) 「芸術作品は、いずれにせよ自足的な生命体として伝統のなかに姿を現してきた。自足的な生命体とは、よくゲーテがモナドの同義語としてエンテレヒーをあてたものである」。「芸術作品は、歴史と社会と複雑に絡みあっている以上、ある時代画期の精神の入りくんだ関連の契機としてモナド的なものをのりこえてゆくわけだが、ただし芸術作品にはその内部をのぞけるような窓はない。芸術作品の解釈、つまりそれ自体静止し、結晶化 Kristallisiert した内在的な過程の解釈は、このモナドという概念に近づいてゆくことになる」。Theodor Adorno, *Ästhetische Theorie*, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 7, Frankfurt a. M. 1970, S. 268.
- (19) Georg Lukács, *Heidelberger Philosophoie der Kunst (1912-1914)*, in: *G. Lukács Werke*, Bd. 16, 1974. (『芸術哲学』城塚・高幣訳, 紀伊国屋書店, 1979年, 46頁)
- (20) Ozenfant et Janneret, *La Peinture moderne*, Paris 1924. (『近代絵画』吉川逸治訳, 河出書房, 昭和21年, 107頁)
- (21) タウトについてはすぐれた下記の研究を参照. 土肥美夫『タウト 芸術の旅——アルプス建築への旅』岩波書店, 1986年.
- (22) Bruno Taut, *Eine Notwendigkeit*, in: *Der Sturm*, Nr. 196/197, 1913, S. 174 f. (前掲 (20), 土肥訳82頁)
- (23) G. Kohlmaier u. B. V. Sartory, *Das Glashaus, ein Bautypus des 19. Jahrhunderts*, München 1981, S. 38.
- (24) Wolfgang Pehnt, a. a. O. (Anm. (11), S. 98 ff.)
- (25) 前田富士男「パウル・クレーと『美しい石切り場』」昭和61年度文部省科研費単行報告書, 1987年.
- (26) Bruno Taut, *Alpine Architektur*, Hagen 1919, 3. Teil, 13. Zeichnung.
- (27) August Schmarsow, *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft*, Leipzig 1905, 1922, S. 196 ff.
- (28) Lothar Schreyer, *Erinnerungen an Sturm und Bauhaus*, München 1956,

結晶としての造形

S. 137 ff.

- (29) Walter Gropius, Baukunst im freien Volksstaat, in: Deutscher Revolutions-Almanach, Hamburg, 1919 Januar, S. 136. (前掲 (21), 土肥 訳, 146 頁)
- (30) クレーが 1924 年 1 月 26 日イェナ美術協会主催の個展に際して行なった講演. Paul Klee, Vortrag, in: P. Klee, Das bildnerische Denken, hrsg. v. J. Spiller, Basel 1971, S. 81 ff.
- (31) Roman Jakobson, Deux aspects du langage et deux types d'aphasie, in: Temps Modernes, No. 188, Janvier 1962.
- (32) この点では R. Jakobson et K. Pomorska, Dialogues, Paris 1980. (R. ヤコブソン『詩学から言語学へ』伊藤晃訳, 国文社, 1983 年, 130 頁以下.)
- (33) P. Klee, a. a. O. (Anm. 28), S. 95.