

故郷への亡命 —— パウル・クレー晩年の創作とその芸術的／政治的意義

柿沼 万里江

パウル・クレー・センター研究員

山口大学人文学部 異文化交流研究施設第38回講演会

2021年12月2日

はじめに

スイスの首都ベルンに生まれ育ち、しかし国籍上はドイツ人であったパウル・クレー（1879-1940）は、自身のキャリアを築く場所を隣国ドイツに求め、第一次世界大戦前、1906年にミュンヘンに移住した。ヴァイマル共和国時代（1918-1933）、クレーは芸術総合学校バウハウス（1919-1933）や国立デュッセルドルフ美術アカデミーで教鞭をとり、また、美術市場では彼の作品は高値で取引され、キャリアの絶頂期にあった。しかし、1933年初めにナチスが政権を掌握すると、クレーは教授職を一方的に解雇される。ナチスの芸術政策にとって「前衛芸術」は、人種的に「正統ではないもの」道徳的に「堕落したもの」と分類されたからである。さらに追い打ちをかけるように、ドイツ国内で作品の取引が禁止され、そして、「退廃芸術家」という烙印を押された後は、ドイツの公的美術館にあった作品が全てナチ스에押収されてしまった。経済的・社会的な活路を失ったクレーは、1933年12月、故郷ベルンへ亡命することを余儀なくされた。「児童画のような・メルヘン的な」作風で人気を誇り、決して「政治的な」画家とは見なされてこなかったクレー。しかし彼は、アイロニカルな視点から、社会的・政治的でアクチュアルな状況を克明に観察し、とりわけ1940年に亡くなるまでの晩年の創作によって、ナチスと自身の亡命状況について辛辣にコメントしている。本論では、「故郷への亡命」という特殊な状況に焦点を当てて、クレーの晩年の創作とその芸術的／政治的な意義を解き明かしたいと思う。

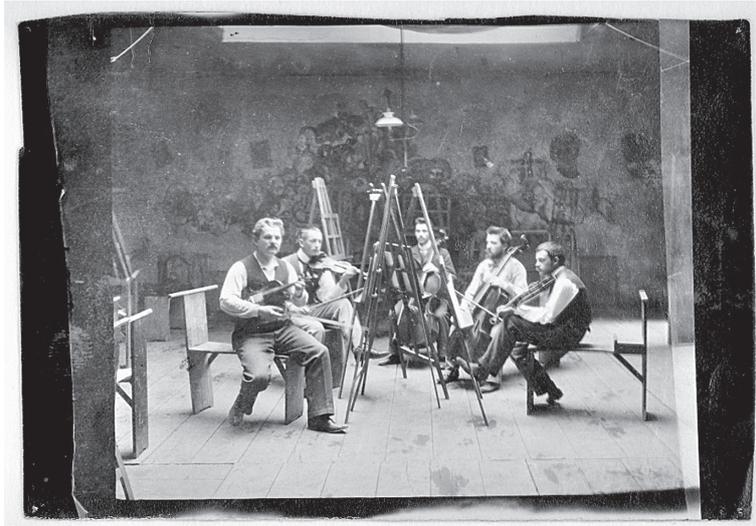
生い立ちと画家としての歩み

パウル・クレーは1879年、ベルン近郊ミュンヘンブーフゼーに生まれた（図版1）。

父のハンス・クレーはドイツ人で高校の音楽教師、母のイーダはスイス人で声楽家という家庭環境で育ち（当時は二重国籍が認められず、父親の国籍が自動的に子どもに受け継がれた。ゆえにパウルはスイス生まれのドイツ人であった）、自身も若い頃はプロのヴァイオリン奏者として活躍した。彼の人生には音楽がつねに寄り添っていた。しかし、音楽家か画家か、職業としてどちらを選択すべきか迷った末、1898年、高校卒業試験を済ませると直ちに、本格的に美術を学ぶためにミュンヘンに行った。まず最初にハインリヒ・クニルの素描塾へ通って研鑽を積み（図版2）、2年後にアカデミーの試験に合格。晴れてミュンヘン分離派の重鎮フランツ・フォン・シユ



図版1 パウル・クレー 1892年
(© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv)



図版2 パウル・クレー（右端）素描塾のアトリエにて五重奏 1900年
(© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv)

トゥックの教室に入学した。

ミュンヘンでの修業時代、後に妻となるピアニストのリリー・シュトゥンプフとも知り合う。1901年、アカデミーでの教育を終えると、10月より6ヶ月に及ぶさらなる修業のためイタリア旅行へ出発した。美術教育の仕上げのためにイタリアへ行くという、ルネサンス以来の伝統的な、そして、ゲーテの時代に確立した中産階級的な価値観に基づいて計画された旅行であった。しかし、そこでヨーロッパ美術の源泉を目の当たりにし、自分の創作を根底から問い直す経験をした。その結果、1902年から1906年にかけて、世間から引き籠ってベルンの両親の家に身を寄せ、独自の表現形態を模索すべく、絵画と文学の研究にいそしんだ。そして自分の武器は「風刺と諧謔」であり、それを最も効果的に表現できるのは「線描」であると思い至る。長い婚約期間を経て、1906年、リリー・シュトゥンプフと結婚。それに伴いミュンヘンへ移住した。翌年には最愛の息子、フェリックスが誕生する。

当時のミュンヘンは、音楽、演劇、オペラ、そして造形美術に至るまでベルリンと並びドイツ文化の中心地であった。1911年、ワシリー・カンディンスキーとフランツ・マルクは芸術家グループ「青騎士」を結成し、翌年、クレーはこのアヴァンギャルド（前衛）芸術グループに加わる。彼らが芸術的な源泉として手本にしたのは、「子どもの絵」や「アフリカやオセアニアの彫刻（いわゆるプリミティヴ・アート）」など、教育によって飼い慣らされる以前の真の表現力、「芸術の太初」と呼べるものであった。こうしたアカデミーの規範からは全く許容されない「前衛的」な芸術観をクレーは彼らと共有した。ただし、クレーは、自身を「前衛」とみなして、実際の戦争においても「前衛」に立った左翼の知識人や芸術家とは一線を画した。彼らは、墮落したヨーロッパ文明を一度リセットし、浄化するために戦争は必要なプロセスであると思なしたからである。クレーはそうした熱狂に対して醒めた目を向け、アイロニカルなロマンティシズムによって戦争に対して距離を置いた（図版3）。



図版3 パウル・クレー(中央) 陸軍省での集合写真 ランツフート 1916年
(© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv)

皮肉なことに、第一次世界大戦中、クレーの絵は人気を博し絵画市場でよく売れた。「幻想的で童話の挿絵のようだ、まるで子どもの絵のようだ」という癒しのイメージが、戦争で荒んだ人々の心に響いたからである(図版4)。



図版4 《ニーセン山》1915年250番

17.7×26 cm

紙に水彩・鉛筆、厚紙に貼付

ヘルマン&マルグリット・ルプフ財団 ベルン美術館蔵 (© Zentrum Paul Klee, Bern, Archiv)

第一次世界大戦が終了し、ドイツは敗戦国となったが、ヴァイマル共和国の創設とともに新しい民主主義の時代が幕を開けた。いわゆる黄金の1920年代が始まったのである。クレーは、1921年から1931年まではヴァイマルとデッサウのバウハウスで、1931年から1933年までは国立デュッセルドルフ美術アカデミーで教鞭を取ることで定期的な収入を得られたし、美術市場では作品は高値で取引された。また、1925年にはブラウンシュヴァイクのコレクターであるオットー・ラルフスがクレー協会を設立し、会員を募った。会員たちは会費を納めることで画家の作品を値引きして購入できた。いわばファンクラブのような機関である。このように三つの異なる収入の源泉が約束され、名実ともにモダニズム芸術家を代表するクレーはキャリアの絶頂期にあった。

ナチスの政権掌握、故郷への亡命

しかし、1933年初めにナチスが政権を掌握すると、クレーは教授職を一方的に解雇されてしまう(図版5)。



図版5 《リストから抹消》1933年424番

31.5×24 cm

紙に油彩、厚紙に貼付

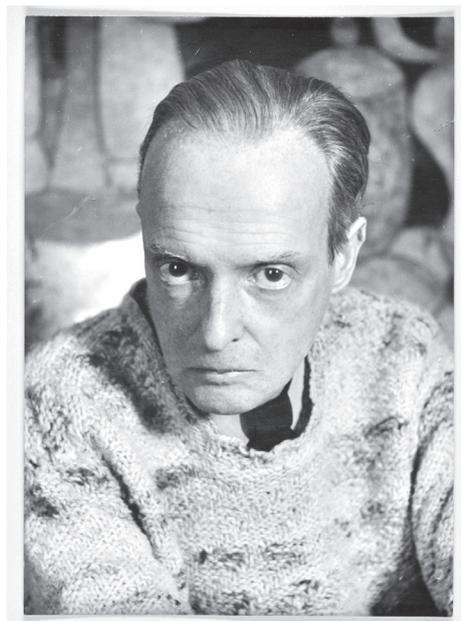
パウル・クレー・センター、ベルン (© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv)

ナチスの芸術政策にとって「前衛芸術」は、人種的に「正統ではないもの」道徳的に「墮落したもの」と分類されたからである。さらに追い討ちをかけるように、ドイツ国内で作品の取引が禁止され、そして、「退廃芸術家」という烙印を押された後は、ドイツの公的美術館にあった作品が全てナチスに押収されてしまう。ガリシア系のユダヤ人という根拠のないナチス系新聞による誹謗もたち、しまいには家宅捜索も受けることになった。ただし、ナチスが政権を掌握した1933年を境として全ての価値観が転倒したわけではなく、すでに、モダン美術への締め付けは1930年頃から始まっていた。まずは、1929年に世界恐慌が起こり、ニューヨークの株が大暴落し、その余波でヨーロッパの経済危機が生じた。1930年はまさに、その分岐点として記憶される。例えば、1930年、ナチス党員のヴィルヘルム・フリックがチューリンゲン州の首相に任命されると(ナチス党員として初めての州首相)、ヴァイマルの城美術館に展示してあったモダン美術は全て撤去させられ、倉庫にしまわれた。従って、後述するように、1937年以降ナチスが組織だって「モダン美術狩り」をする以前から、モダン美術を見えなくする=抹殺する兆候は既にあったのである。経済的・社会的な活路を失ったクレーは、1933年12月、故郷ベルンへ亡命することを余儀なくされた。直ちに、スイス国籍を得ようと申請したが却下された。1939年に再度申請したが再び却下され、翌1940年、死の6日後にようやく承認された。こうして奇異な運命に翻弄されて、クレーは没後スイス人になったのである。

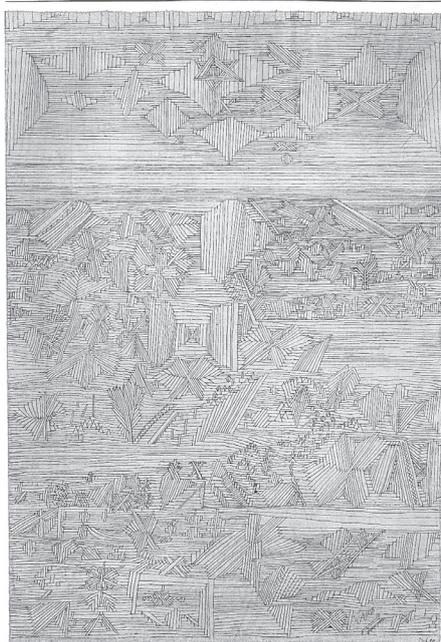
「晩年の作品」の特徴

クレーの「晩年の作品」を特徴づけるのは、以上述べたような、亡命作家という政治的なテーマだけではない。もっと個人的なこと、彼の身体に起こった大きな変化、つまり病気になったことで描き方が著しく変わった。その影響の方がむしろスタイルの変化によって目に見えてはっきりと特徴づけられる。1935年秋、クレーは肺炎にかかり、1936年の初めまで全く創作できなくなる。後に、「びまん性皮膚硬化症」と診断された病気は、身体の表面である皮膚が強ばるだけではなく内臓の管が細くなっていく病である（図版6）。

そのために以前のように緻密に丁寧に描く（図版7）ことができなくなってしまふ。1936年はわずか25点のみ制作できただけで、これまでの最低記録となった。しかし、病によって失ったものがある一方で得るものも大いにあった。通常では絵を描くのに使わないような素材や技法に挑戦した。例えば、薄っぺらい新聞紙（図版8）や粗い麻布（ジャガイモを入れる袋）（図版9）などに描いた。



図版6 パウル・クレー 1939年
© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv



図版7 《オルフェウスの庭》1926年3番

47×32/32.5 cm

紙にペン・水彩、厚紙に貼付

パウル・クレー・センター、ベルン © Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv

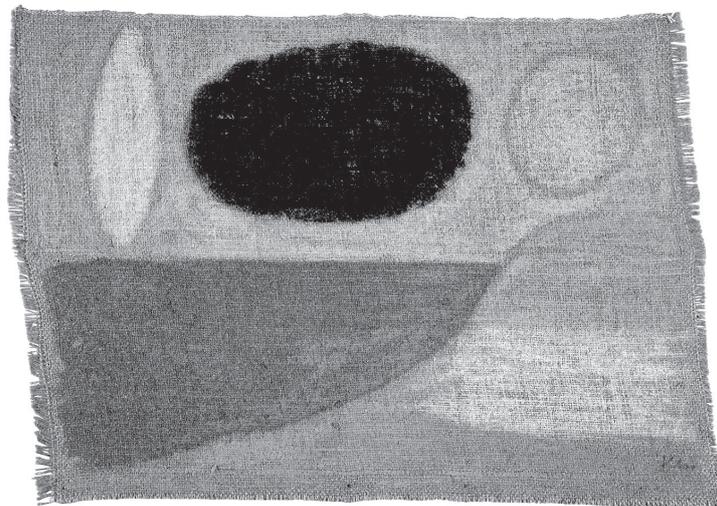


図版8 《アルファベット I》1938年187番

53.9×34.4 cm

新聞紙に糊絵具、厚紙に貼付

パウル・クレー・センター、ベルン (© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv)



図版9 《脅威》1938年309番

40.5×55/54 cm

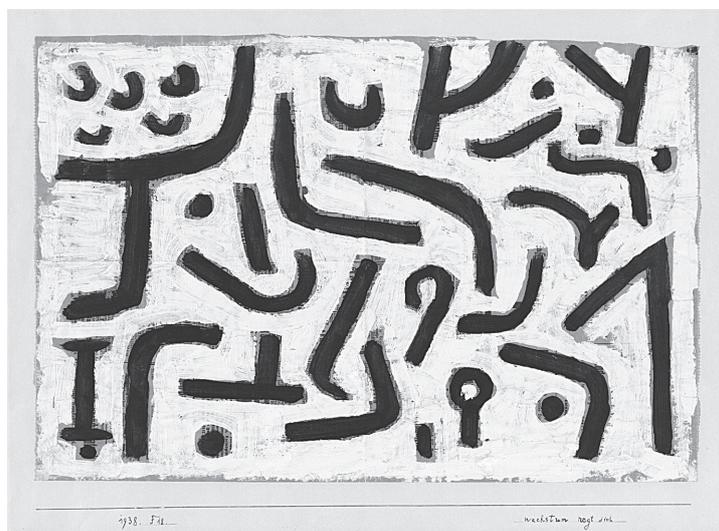
ジュートにパステル、厚紙に貼付

個人蔵、スイス

パウル・クレー・センター寄託、ベルン (© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv)

当然のことながら、新聞紙やジャガイモ袋には絵画の支持体としての耐久性はなく、切れたり、ほつれたりした。それに加え下地も施さないのので、パステルや絵具が画面に定着せずに剥落しやすくなった。また、糊に顔料を溶いた独自の「糊絵具」を使うことで、表面張力が起きて、紙が波打った。晩年はとりわけ、こうした「破壊」のプロセスを意図的に作品に組み込んでおり、数年後には、

作品が崩壊していくことも織り込み済みであった節がある。微細に描き込み丁寧に塗り込んで「仕上げる」代わりに、大胆な筆遣いで、「太い柱、棒のような線」を画面いっぱいに散乱させて描いた（図版10）。



図版10 《成長》1938年78番

33/32.4×48.7 cm

紙に糊絵具、厚紙に貼付

個人蔵、スイス

パウル・クレー・センター寄託、ベルン（© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv）

「Less is more（少ない方が豊かである、というミース・ファン・デル・ローエの言葉）」の精神、本質に還元される削ぎ落としの美学がまるで「東洋の書」を想起させる（図版11）。



図版11 《気をつけて、蛇！》1938年419番

20.8×29.7 cm

紙に糊絵具・パステル、厚紙に貼付

パウル・クレー・センター、ベルン（© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv）

現在でこそクレーの「晩年の作品」はその独特な画風において評価されているが、ナチスの攻撃があった1930年代から1970年代まで一般の理解においては、ドイツでもスイスでも評価は極めて低かった。その特徴をまとめると以下の4点になる。1. 糊絵具。表面をきれいに仕上げずに、素材が剥き出しになり荒々しい（図版12）。2. 脆い布がほつれて、壊れていく、そうした崩壊が目に見えるようになっている（図版13）。3. モチーフとして身体がバラバラに切断されている人物像が描かれる（図版14）。4. 計算がなく自発的、何にも囚われていない「子どもの絵のようなスタイル」（図版15）。

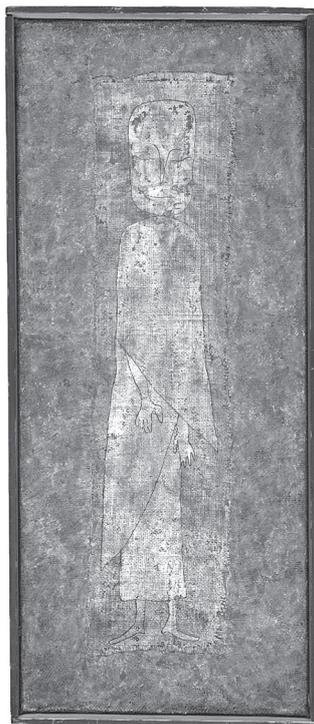


図版12 《化粧をした老婆の仮面》1938年419番

26.8×21 cm

紙に糊絵具・水彩、厚紙に貼付

パウル・クレー・センター、ベルン (© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv)



図版13 《贖罪者》1935年143番

85.5×35.5 cm

ジュートに地塗り・水彩・ペン、楔付き画枠に張られたジュートに貼付、自作の額縁
 パウル・クレール・センター、ベルン (© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv)



図版14 《不安勃発Ⅲ》1939年124番

63.5×48.1 cm

紙に卵の地塗り・水彩、厚紙に貼付
 パウル・クレール・センター、ベルン (© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv)



図版15 《緑色のストッキングで》1939年1009番

35×21 cm

紙に水彩・ペン・鉛筆、厚紙に貼付

個人蔵、スイス (© Zentrum Paul Klee, Bern, Archiv)

このように素材とメッセージが重なることで、クレーの健康状態と精神状態が疑われた。この画家は狂っていないだろうかという疑いである。クレーが亡くなる前、1940年の2月から3月にかけてチューリヒ美術館で、1935年から1940年の晩年作品にだけ絞った大きな展覧会があり、以上のような理由から、新聞上で物議をかもした。「精神病患者の作品」と見下されたのである。自分たちが理解できないもの、自分たちの規範から外れているもの、そうしたものは排除し、攻撃し、吊し上げるという態度である。作品と作者を病理学的に診断することは（理解できない絵を描く者は気が狂っているという判断）、まさに、ナチスが文化を政治的に利用し、道具化した態度と軌を同じくしている。残念ながら、スイスでも踏襲されたのである。

「退廃芸術展」の罪とその反動

1937年から1938年にかけて、ナチスは「退廃芸術展」を組織だって企画し、ドイツ国内を巡回させた。2万点以上の作品を美術館から押収し、モダンアートを吊し上げ見せ物にした。クレー作品は、この「退廃芸術展」で17点が展示された。そのうちの何点かが掛けられた「ダダの壁」には「サイコパスアート」という見出しがついており（図版16）、展覧会図録では、クレーの《内なる光の聖女》と精神分裂症患者の作品《聖マリアとイエス・キリスト》が同列に並んでいる（図版17）。



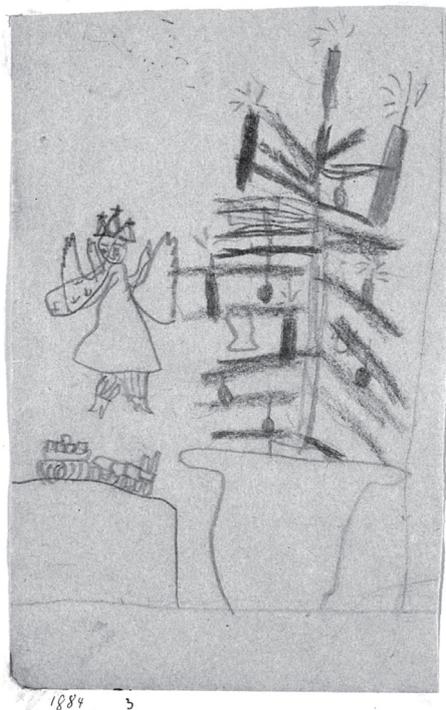
図版16 「退廃芸術展」の2階、展示室3、いわゆる「ダダ」の壁、1937年、ミュンヘン
(© Zentrum Paul Klee, Bern, Archiv)



図版17 「退廃芸術展」の図録
(© Zentrum Paul Klee, Bern, Archiv)

アヴァンギャルド・アートが手本にしたもの、「プリミティブ・アート（非西洋美術）」、「先史時代の洞窟絵画（つまり文明以前）」、そして、クレーが最も尊重した「子どもの絵（つまり未熟）」、すなわち後天的に教えたり学んだりするものではなく、人間の根源的な欲求に基づいた直裁的な表現、真実なものが、全て、精神病患者の作品と同系列に扱われ、これらも「退廃」というレッテルを貼られたのである。まさにナチスが攻撃した理由の裏返しとして、無垢な魂から描かれた「精神病患者の作品」もまたアヴァンギャルドが手本にした源泉の一つとなる。クレーは生涯を通じて途切れることなく子どもの絵と真摯に向き合い、多彩な方法で自身の創作の糧にし続けた。子どもの絵に学び、そう

したスタイルこそが前衛芸術家としての自身の芸術プログラムであると、明言もしていた。クレーは1911年より作品の記録作業を始めるが、幼児時代に描いた自らの絵をその作品総目録の一番最初に登録した。そのことにより、子どもの絵に芸術的な価値があると認めたのである（図版18）。



図版18 《クリスマスツリー クリストキントと鉄道》1884年3番
12.7×8 cm
紙に鉛筆・チョーク、厚紙に貼付
パウル・クレー・センター、ベルン © Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv

「未熟な子ども」のようなスタイルで描かれたクレーの絵は、子どもの絵を巡る文化的イデオロギーがまだアクチュアルな問題であったゆえに、誹謗中傷の槍玉となった。こうしたナチスの文化政治への反省として、1950年代から、いわゆる「リハビリテーション」という運動が起き、貶められたモダン美術の価値を再評価しようとする気運が高まった。しかし、1970年代まで、それが行きすぎて、今度は逆にモダン美術の画家たちが聖人のように祭り上げられた。従って、1950年代、1960年代にクレーについて書かれた美術書では、クレーの晩年の作品（特に病気以降の作品）は、「クレーの生涯の仕事の集大成であり、不治の病への英雄的な応答」と見なされ過大評価された。その一例を引いてみよう。

カローラ・ギーディオン＝ヴェルカー『パウル・クレー』（1961年）

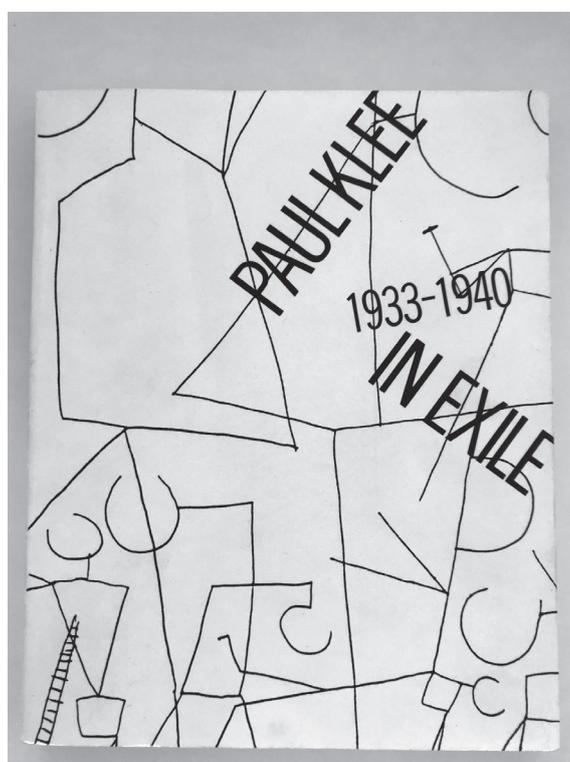
「すべてはここに召集された。いまひとたび、魔法によって呼び出され、そして凝結させられた。目覚めながら瞑想したクレーの人生を通り過ぎていったものたちだ。この最後のとき、それらは感銘深い略記法で、人の姿に、島や港、風景、花と果実に凝結した。」

ヴェルナー・ハフトマン『パウル・クレー 造形思考への道』（1950年）

「最後の年月、瞑想するクレーの意識のうちで色彩が神秘的なものになっていったとき、あの身近

に存在する聖なるものへと向けて、門戸が開かれた。クレーが最後に描いた何枚かの絵は、高められ祝福された記号であり、そこには遥かな色彩から射きたる一条の光の力が湛えられている。高みより降り注ぐ光を招き入れて輝く窓のように。(中略) 描かれた1枚1枚の神秘的な形象は、ひとつの最終主題を変奏する。すなわち、ある人生に固有な地上の光が消えるとき、彼岸より射す光に透かされ自ら照り映えるという主題を。1940年6月29日、ロカルノ近郊のムラルトでクレーが亡くなったとき、彼の仕事はすべて成し遂げられていた。」

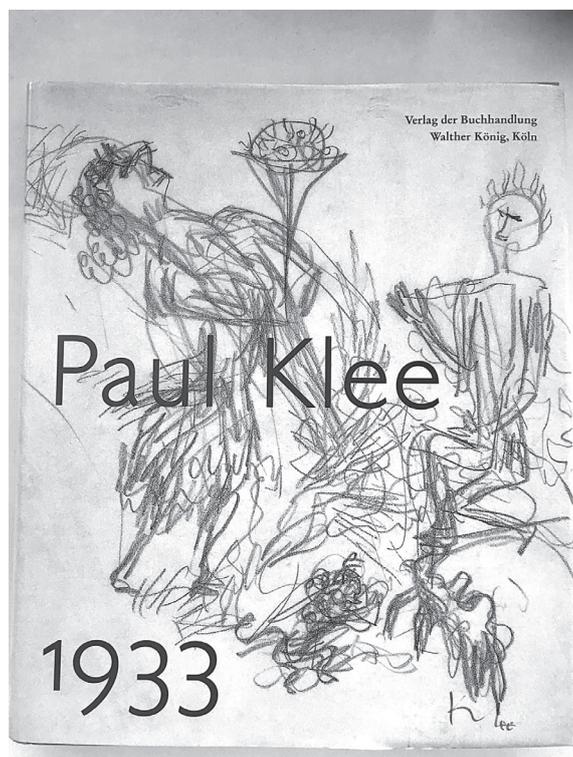
画家とその作品を理想化するこうした眼差しは、1970年代から80年代になると、クレーの制作活動が置かれていた時代的コンテクストに焦点を当てる歴史的・分析的な見方によって批判され、そのベールは剥がされた。つまり、美術史家が主観的に思いのたけを述べるのではなく、歴史資料を批判的に検討し、作品の客観的な観察に基づいて、学術的に研究する態度のことである。クレー研究においては、マルクス主義的美術史家のオットー・カール・ヴェルクマイスターが初めて、「亡命のクレー」を独立したテーマとして扱い、晩年作品を学術的に研究した。彼は、クレーの息子のフェリックスとクレー財団の所長ユルゲン・グレーゼマーと協力して、1985年から1986年にかけて、「Paul Klee in Exile 1933-1940」展を日本で企画し(図版19)、本展は宮城、鎌倉、滋賀、姫路、新潟の会場を巡回する大規模なものであった。ヴェルクマイスターは図録の前書きで展覧会の趣旨を次のように述べている。「クレーの晩年の作品を取り上げること、故郷に亡命したドイツ人作家の作品を取り上げること、これは、フェリックスとの友情のしるしである。フェリックスは1977年以来、わたしの研究のためにありとあらゆる協力を惜しまなかった。」この図録で初めて、246点からなる「革命の素描シリーズ」の一部が紹介された。これは、1933年、クレーがナチスと批判的に対峙し問題提起した素描シリーズで、生前、発表されることもなく、誰にも見せられることもなく秘密のままであった。



図版19 「亡命のパウル・クレー 1933-1940年」
展覧会図録 1985年 (© Marie Kakinuma)

革命の素描シリーズ

この素描シリーズは長いこと失われたと考えられていたが、1984年にクレー財団の所長グレーゼマーが246点のうちほぼ全作品を同定し、1985年にヴェルクマイスターが日本での展覧会を契機に初めて学術的な解釈を施した。さらにその20年後、2003年には「パウル・クレー 1933年」という展覧会が、ミュンヘン、ベルン、フランクフルト、ハンブルクで開催され、初めて、一般の鑑賞者に全ての素描が公開された（図版20）。



図版20 「パウル・クレー 1933年」
展覧会図録 2003年 (© Marie Kakinuma)

ではなぜ、クレーが誰にも見せずに秘密にしていた作品の存在は知られていたのだろうか。それは、彫刻家でデュッセルドルフ美術アカデミーの同僚アレクサンダー・チョッケが1933年の夏にクレー家を訪ねた思い出を残しているからである。「クレーが大きな紙挟みを持って現れた。彼は、ナチスの革命について素描を描いたと言って、その紙挟みを開けた。およそ200枚の紙の束だった。鉛筆の線がほんのわずかなだけ引かれている。まるで子どものお絵かきのように、ぎこちなかった。正直に言って、何か奇妙でおかしいと感じた。彼が置かれている深刻な状況にそぐわないと思った。」

その特徴は、走り書きや落書きのように素早くさっと描かれていることである。作品グループの内容は多種多様であるが、テーマごとに重点がいくつかあるので、題名をもとに分類してみると、例えば、直接・間接に暴力というテーマに関連するものは《嬰兒殺し》《暴力》（図版21）《人間狩り》（図版22）《路上での告訴》などがある。

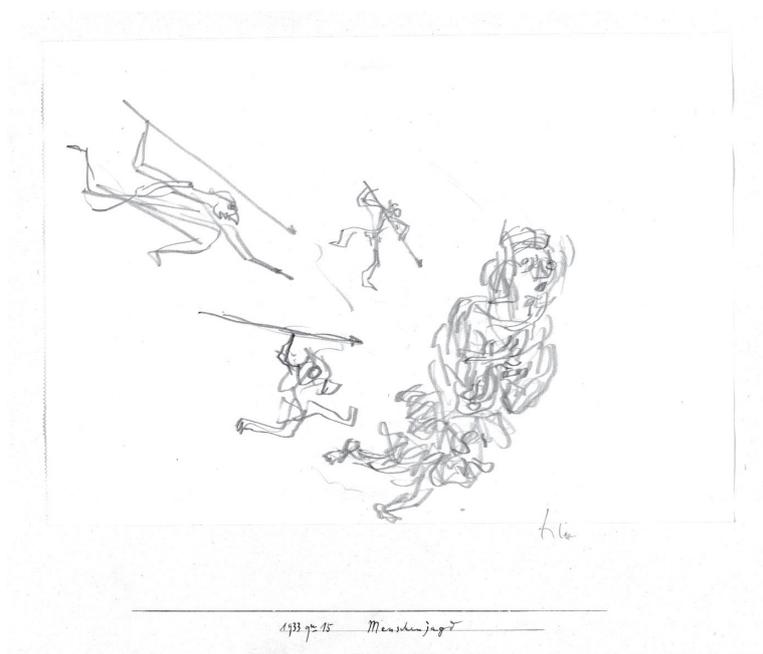


図版21 《暴力》1933年138番

17.1×20.9 cm

紙にチョーク、厚紙に貼付

パウル・クレー・センター、ベルン (© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv)



図版22 《人間狩り》1933年115番

23/23.2×32.3 cm

紙に鉛筆、厚紙に貼付

パウル・クレー・センター、ベルン (© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv)

暴力が制度化されると軍国主義になることを示すのは《軍人が墮落すると》《なんたる命令!》《野蛮人一傭兵》(図版23)。侵略や狂信的な人種差別の犠牲者に関連する題名は《這いつくばる者》《奴隷》《見世物になった贖罪者》(図版24) など。

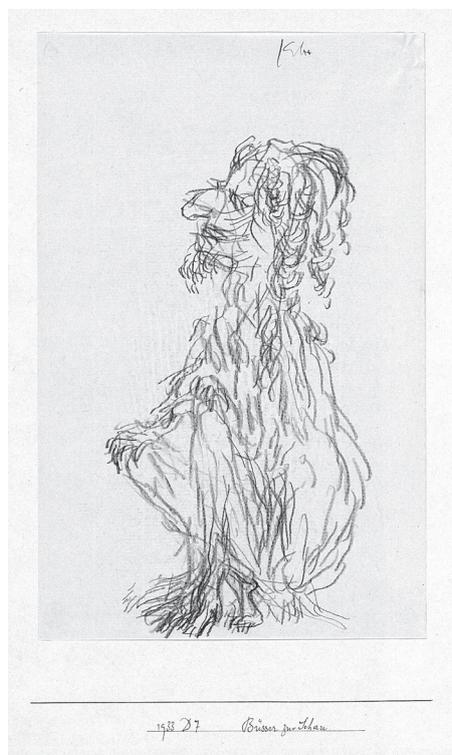


図版23 《野蛮人一傭兵》1933年145番

20.9×32.9 cm

紙にチョーク、厚紙に貼付

パウル・クレー・センター、ベルン (© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv)



図版24 《見世物になった贖罪者》1933年367番

33×21 cm

紙にチョーク、厚紙に貼付

パウル・クレー・センター、ベルン (© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv)

芸術、スポーツ、肉体の鍛錬が新しい権力者によって道具化されたことをテーマにした作品もある。《芸術作品》《彼もまた独裁者》(図版25)《問題児》《十字架上での練習》。また、聖書の喩え話や動物寓話のかたちを借りて、画家自身の立場が暗号的に表明されている作品もある。《よきサマリア人》《誘惑》《動物の寓話》(図版26)《小馬鹿にする鳥》。



図版25 《彼もまた独裁者》1933年339番

29.5×21.8 cm

紙に鉛筆、厚紙に貼付

パウル・クレー・センター、ベルン (© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv)



図版26 《動物の寓話》1933年195番

32.9×20.9 cm

紙にチョーク、厚紙に貼付

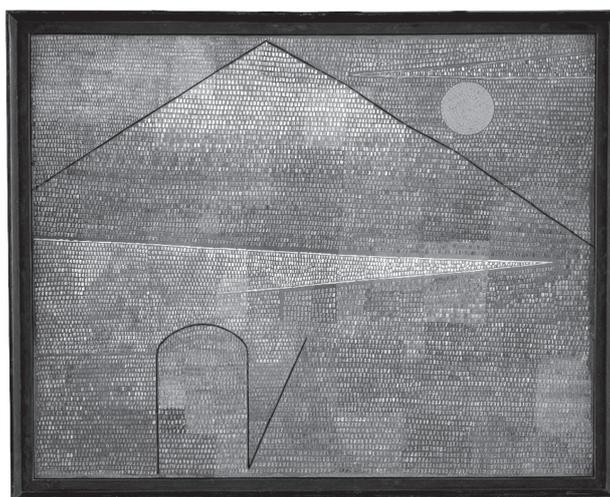
パウル・クレー・センター、ベルン (© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv)

クレーは、生涯を通じて、何よりも素描家であったことが、この「革命の素描シリーズ」からも窺うことができよう。その際、暴力や同調圧力などの脅威に屈せず、メランコリーや悲観的なムードに毒されないよう、深刻な出来事を彼の最大の武器である「風刺と諧謔」の精神によって、ユーモアが溢れたものに転倒させてしまう。恐怖の時代においてこそ、オプティミズムを失わない心意気があった。

亡命時代の経済状況

ドイツ国内での作品売買は禁止されてしまったため、クレーは、これまで親交を結んでいたドイツの画廊との取引を停止せざるをえず、外国の画商との交渉を本格化した。1933年10月、故郷ベルンに亡命する直前に敢行した最後の休暇において、休暇先のスペインのバスク地方からデュッセルドルフに戻る途上パリに寄った。そこで、ピカソやブラックの画商として名を馳せていたダニエル＝ヘンリー・カーンワイラーと総代理契約を結び、ヨーロッパにおけるクレー作品の取引を彼に一任した。しかしながら、1934年から1937年にかけて、カーンワイラーを通じて売れたのは僅かばかりであった。ヨーロッパ大陸の連合国（フランスやイギリスなど）の他に絵画市場のチャンスがあったのはアメリカである。ナチスが台頭する以前、すでに1920年代よりドイツからアメリカに渡った画商の中には、ハリウッドのガルカ・シャイアーとニューヨークのJ.B.ノイマンがいる。彼らは1920年代からクレー作品をアメリカで売買した。それでは、亡命後、スイスでの売買状況はどうかというとパリと同様思わしくなかった。スイスでは画商を介さずクレー自身がマネージメントを引き受けた。1935年の春と秋にそれぞれベルンとバーゼルのクンストハレで売買を目的とした展覧会を企画した。1919年か

ら1934年までの、バウハウスとデュッセルドルフ美術アカデミー時代に制作した自信作、およそ270点を見せる大規模な回顧展であった。「びまん性皮膚硬化症」になる以前の緻密で作り込んだこれらの時代の作品は高額で取引されるのが（これまでは）常であった。また、270点のうち、画家が特別な思いを込めて基本的に非売品と決めていた「特別クラス」作品も25点含まれていた。新聞記事でも好意的に評価され、「特別クラス」作品も大盤振る舞いされたのだが、しかしながら、ほとんど売れなかった。ベルンでは、技法的にも内容的にも最高傑作と呼べる油絵《アド・パルナッスム》（図版27）がベルン美術館友の会によって3400フランで購入された。その他は、ベルンの個人コレクターが水彩画を3点購入しただけであった。バーゼルでは、エマニュエル・ホフマン財団が油絵《ポリフォニー》（図版28）を値引き価格の2000フランで購入し、バーゼル美術館に寄託した他は、バーゼルの個人コレクターが4点を買求めた。商売的には成功とは決して言えない結果となった。翌年には、ルツェルンでも販売目的の個展を開催するが、ほとんど売れなかった。妻のリリーは、ハリウッドにいるガルカ・シャイアー宛の手紙で「1936年は最低の売り上げだった」と報告している。不思議なことに、ルツェルンでも、人々はクレイ作品に大なる興味を示し、新聞での評判も良く、展覧会に付随した講演会など様々な催しもあったにも関わらず、紙作品も油絵も全然売れなかったのである。

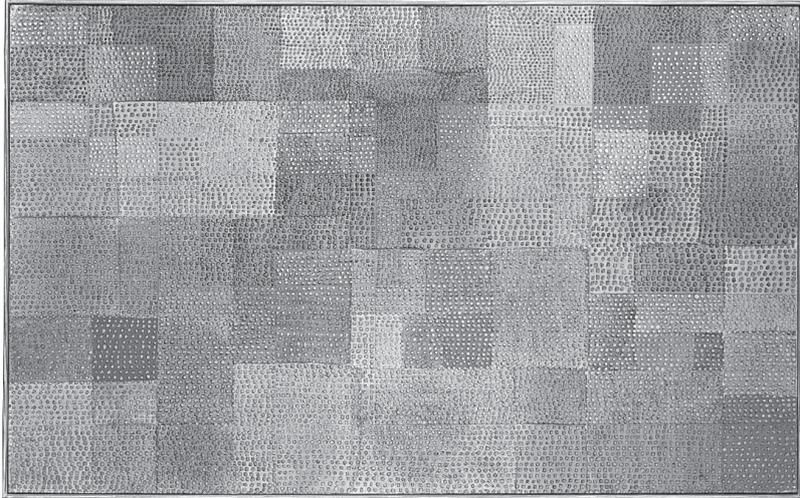


図版27 《アド・パルナッスム》1932年274番

100×126 cm

楔付き画枠に張られたキャンヴァスにカゼイン地塗り・油彩
自作の額縁

ベルン美術館、ベルン美術館友の会の長期寄託（© Zentrum Paul Klee, Bern, Archiv）



図版28 《ポリフォニー》1932年273番

66.5×106 cm

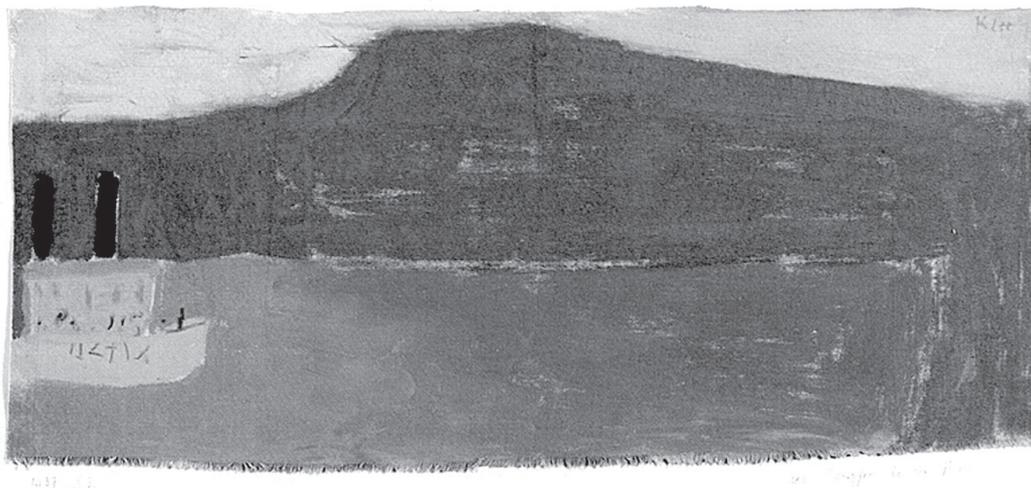
楔付き画枠に張られたキャンヴァスに油彩・チョーク

バーゼル美術館、エマニュエル・ホフマン財団の寄託 (© Zentrum Paul Klee, Bern, Archiv)

1937年のアスコナとミュンヘン

1938年以降のアメリカでの反応

1936年は、売上の面だけではなく、病気のため制作の上でも年間わずか25点という最低記録を打ち立てた。どん底の1936年を経験し、後は這い上がっていただけであった。1937年には、徐々に回復し小康状態を保ちつつ、2月末には制作を再開できるまでになる。これをもってクレイ最後の、最大限に濃密な制作期間が始まったと言える。その間、病が深い影を落としてはいたが、作品の量は絶えず増え続けていった。リリーは美術史家ヴィル・グローマン宛の手紙で「いままたパウルは極めて創造的な時期に入っています。「線描時代」の始まりとも言えます。彼は夜の11時まで制作し、かつてのように紙は1枚また1枚と床の上に落ちていきます。不思議なことです！ とはいえ、いまだ完全に復調したわけではありません。ずっと医師の監視のもとに過ごしています」と報告している。1937年には264点、1938年には489点にまで増え、1939年になると1253点というほとんど信じられない数の作品を制作した。つまり1日に3、4点も作ったという計算になる。1940年6月29日に亡くなるまで、その残された数ヶ月の間に366点も創作した。爆発的な創作エネルギーに満ち溢れた生活、その転機となったのが、1937年の秋にアスコナに滞在し、転地療法しながら制作したことであった。パウルとリリーは家具付きの家を借りて2ヶ月もアスコナで過ごした。アスコナはスイスのイタリア語圏の小さな街で、マッジョーレ湖畔に位置する。気候が穏やかで太陽が年間を通して降り注ぎ、湖の煌めきに人々は心を掴まれるのであった。スイスのアルプスを超えて南に行くと、人々は戻って来たくない、風光明媚な土地はまるでパラダイスのようであった(図版29)。



図版29 《入江の蒸気船》1937年163番

18.3×41 cm

綿布にパステル、厚紙に貼付

アールガウ美術館、アーラウ (© Zentrum Paul Klee, Bern, Archiv)

クレーは、アスコナで、持ち運びに簡便で使いやすいパステルを使って制作した。いわばパステル作品は、健康と精神の回復の象徴であり、明るい日差しに呼応するように明るい色合いで、「晩年の作品スタイル」を試した(図版30)。それは、これまで見てきた「柱のような黒い太線がコンポジションに散らばっている」スタイルである。2ヶ月間の滞在で52点のパステルを制作し、クレーの作品総目録には、「アスコナ」と見出しをつけて、まとめて登録した(図版31)。南での経験に触発され、アスコナでの転地治療から戻ると、「晩年の作品スタイル」をさらに発展させていった。病からの精神的な解放の象徴として、彼の筆さばきはどんどん自由闊達になっていくのであった。



図版30 《決め手は一つの枝分かれ》1937年154番

16.7×24.2 cm

紙にパステル、厚紙に貼付

ローゼンガルト美術館、ルツェルン (© Zentrum Paul Klee, Bern, Archiv)

1037

Nr.	Titel	Blatt 1/2, 1/3, 1/4	Titel	Technik	Grund	
141	R 1	1,2	1,1	über-schach	Ölfarben	Teile auf Kartonschman
142	R 2	0,49	10,34	Tempel fest	Wasserfarben	Peppa e sugest
143	R 3	10,42	0,31	Bild mit Zahlen	Ölfarbe	Peppa auf schwarz
144	R 4	0,32	10,78	Stromfahrt	Wasserfarben	" " "
145	R 5	0,275	10,79	der Rhein bei Duisburg	" " "	" " "
146	R 6	0,55	10,405	Blumen-Terrasse	Wasserfarben	Mittel mit Hand Stoffschleibt
147	R 7	10,44	0,33	ein Bakchant	Ölfarben	Kontrast auf Kartonschman
148	R 8	0,98	10,73	Felsenlandschaft	"	Baumwolle (Gips) auf Kartonschman
149	R 9	10,72	0,53	Kind und Lante	"	Teile gipsgrundiert (Sch) auf Kartonschman
150	R 10	10,98	0,47	Gedanken in Gelb	Ölfarben	Baumwolle (Gips) auf Kartonschman
151	R 11	10,8	0,6	Hafen mit Segelschiffen	"	Leinwand auf Kartonschman
152	R 12	10,82	0,54	selt-same Jagd	Wasserfarben	Baumwolle auf Gipsgrundiert
153	R 13	10,6	0,5	Revolution des Viadructs	Ölfarben	Teile gipsgrundiert auf Kartonschman
154	R 14			komplexität in Verzögerung	Resistfarben	Baumwolle (Gips) auf Kartonschman
155	R 15			weid legend	"	"
156	R 16			Fähre auf dem Dahn	braun Resistfarben	Papier parier
157	R 17			kost und weid I	rot	rose-Papier
158	R 18			" " II	"	"
159	R 19			Mri Tasaden	braun Resistfarben	Papier parier
160	R 20			dreitender Mann	Teile gipsgrundiert auf Kartonschman	Baumwolle (Gips) auf Kartonschman

図版31 1937年の作品総目録「アスコナ」という書き込み
(© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv)

さて、クレーがアスコナで心身ともに回復をしているのと丁度時を同じくして、ミュンヘンでは1937年の7月から11月にかけて、考古学研究所の石膏モデルコレクションの部屋で「退廃芸術展」が開かれ、クレー作品は17点（油絵5点、水彩9点、リトグラフ3点）展示された。いわば、南国のパラダイスという雑音の入らない守れた空間で精力的に制作に打ち込んでいたというクレー個人の現実があり、ドイツではもう一つの残忍な現実が横たわっていた。ドイツの公的美術館からクレーの作品102点が押収され、破棄されるか、あるいは、4人のナチスの画商（ヒルデブラント・グルリット、カール・ブッフホルツ、フェルディナント・メラー、ベルンハルト・A・ベーマー）経由で主にアメリカの画商、コレクター、美術館に売られた。ナチスは、自分たちの芸術観からすると退廃芸術だと蔑んでいたが、一方で、それが海外では評価され、お金に変わることを十分に知っていたのである。偽善と欺瞞に満ちている野蛮行為であることを4人のナチスの画商は重々心得ていた。彼らは「没収品・略奪品の売買」と「美術作品の延命」という二重のミッションを背負っていたのである。

「退廃芸術展」と同時期に、ナチスの芸術観を宣伝する「大ドイツ展」がハウス・デア・クンストで開催された（図版32）。



図版32「大ドイツ展」ハウス・デア・クンスト、ミュンヘン 1937年
 (© Zentrum Paul Klee, Bern, Archiv)

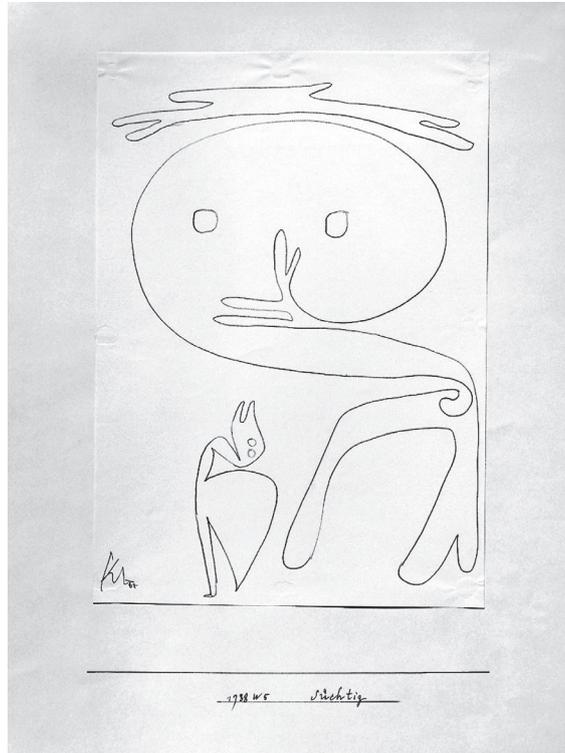
ナチスが承認した芸術が展示されたのだが、例えば、筋肉隆々でスポーツに興じる者、労働に汗水垂らす者、祖国ドイツを象徴する鷲など、こうしたモチーフの絵が写實的に描かれていることが条件であった。「大ドイツ展」と「退廃芸術展」、ふたつの展覧会が対峙するように政治的に演出されることで、人々の心の中には、どちらを支持するのかイデオロギー論争が生まれた。つまり、モダン美術を支持する民主主義者なのか、ナチスの大ドイツを支持する全体主義者なのか、という実存的な問いかけである。モダン美術の吊し上げを大々的にしたことで、国際的な（つまりドイツの外で）芸術批評が沸き起こった。彼らは、モダン美術を応援することで、ナチスの全体主義に対抗し異を唱えた。こうしたアンチファシズムのコンテキストが成立したことで、クレー作品だけではなく、モダン美術の展覧会が1938年以降、特にニューヨークで格段に増えていくようになる。つまり、ドイツでの国家ぐるみの排斥運動と呼応して、アメリカに亡命したカール・ニーレンドルフやクルト・ヴァレンティンなどのドイツの画商たちは、疎開させた前衛芸術作品を展示することで国際社会に声高く問うのであった。個人の自由を弾圧するナチスドイツに対して、われわれは断固反対すべきであると。クレーの非政治的な作品（「革命の素描シリーズ」は例外的な存在）が政治的なコンテキストのど真ん中に載せられることで、皮肉なことに、アメリカでたくさん売れ始めるようになる。ナチス、そしてナチスにシンパシーを感じる保守的なスイス人が全く理解できない「晩年の作品」がアメリカで売れるようになったのだ。ニーレンドルフやヴァレンティンは、ここぞとばかり、ニューヨーク近代美術館、グッゲンハイム美術館、そして個人コレクターに売りまくった。

1940、1950年代、ニューヨーク在住の画家たちは、こぞってクレーに夢中になった。クレーはさまざまな「イズム（主義）」をくぐり抜け、何にも属さない、孤高な自由の象徴となった。アメリカの若い画家たちは生き抜くうえでのモデルをそこに見出したのであった。ニーレンドルフはクレーの死後、1941年に開催した展覧会の図録に次のような大変象徴的な言葉を残している。「戦争の影の中でクレーの作品が評価を高めているのは、単なる偶然ではないだろう。彼の作品が内に秘める強烈な力は、荒廃した世界の負のエネルギーを沈め、解毒剤の役割を果たす。」

1938年から1940年 線を引かぬ日はなし

あんなにも小さくても静かで繊細な作品なのに、悪に対する強力な解毒剤になる。その創作エネ

ルギーは爆発的に増えた素描作品に集約されるだろう。亡くなる前の年、1939年には1200点以上も制作し、そのほとんどは素描作品であった。1938年、クレーは作品番号365番の素描《中毒にかかった》(図版33)の作品総目録の欄に、大プリニウスの『博物誌』からの一節「Nulla dies sine linea (線を引かぬ日はなし)」という motto を記載している(図版34)。



図版33 《中毒にかかった》1938年365番

29.9×20.8 cm

紙に鉛筆、厚紙に貼付

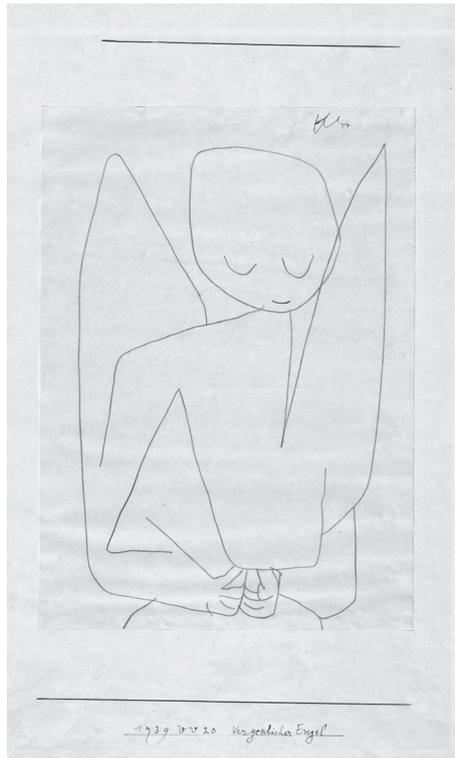
パウル・クレー・センター、ベルン (© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv)

1938	W	Or. Letzt Titel in d. h. u. m. f. h.	Titel	Technik	Grund
361	W1		Zweistücker	Feder (Tinte)	Conceptmap
362	W2		Kunst-Musik	" "	" "
363	W3		Skylla	" "	" "
364	W4		Das Zwischen-Ei	Bleistift	Brüffing
365	W5	Nulla dies sine linea	Nüchtern	" "	" "
366	W6		Im Geflügel	" "	" "
367	W7		Abwärts bereit	" "	" "
368	W8		Wacht (wacht)	" "	" "
369	W9		schwerer Schlaf	" "	" "
370	W10		aufstehen!	" "	" "
371	W11		gefundenen Polo	" "	" "
372	W12		Ein hoher Vorsicht	" "	" "
373	W13		Seele-Plastik	" "	" "
374	W14		betont	" "	" "
375	W15		Flucht-tempora	" "	" "
376	W16		gestürzt	" "	" "
377	W17		Gemüts-Tier	" "	" "
378	W18		Vorwechslung	" "	" "
379	W19		jünger Tag eines Alten	" "	" "
380	W20		Sonnambuler	" "	" "

図版34 1938年の作品総目録 「Nulla dies sine linea (線を引かぬ日はなし)」という書き込み
(© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv)

365番という数字は、おそらく象徴的な意味「365日＝毎日」で選ばれたのだろう。まるで「線を引かぬ日はなし」という言葉そのままの生活を送ることを自分に課したのである。晩年の作品は日記のように日一日と展開していった。なかには30枚まで連続するシリーズもいくつか制作されている。例えば、「エイドラ (幻想、亡霊 かつての姿)」「近似」、「ウルクス」の各シリーズや、とりわけ人気のある一連の天使の絵などである。クレーの天使にはどこか至らないところがあり、それが彼らを可笑しくも人間的に見せている。「まだ醜い」天使がいたり、あるいは「ませた」、「忘れっぽい」(図版35)、「疑り深い」、「まだ歩き方もしつけられていない」天使たちもいる。愚か者としての《鈴の天使》(道化師がつける鈴)、まだ「幼稚園」で座っていたり、ときには危機を迎えている《天使の危機I》、《天使の危機II》。クレーは彼の天使を「天使族の控えの間で」待機するものと呼んだ。つまり「地上での最後の一步」を終えると(図版36)、ようやく天使として「まもなく羽毛が生えそろう」のである(図版37)。

「線を引かぬ日はなし」というモットーを掲げていたクレーの創作活動は1940年の5月10日まで続いた。いまや彼には、死が近づきつつあり、時間との競争であることがますます明らかになった。5月には療養のためテッシン州に滞在した。6月に入り容体が急変し、彼はロカルノ近郊ムラルトのサンタニエーゼ診療所へ運び込まれ、そこで1940年6月29日に亡くなった。

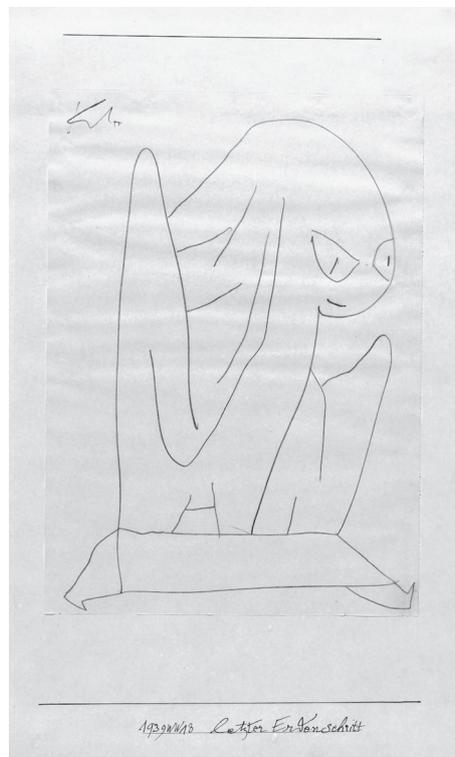


図版35 《忘れっぽい天使》1939年880番

29.5×21 cm

紙に鉛筆、厚紙に貼付

パウル・クレー・センター、ベルン (© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv)

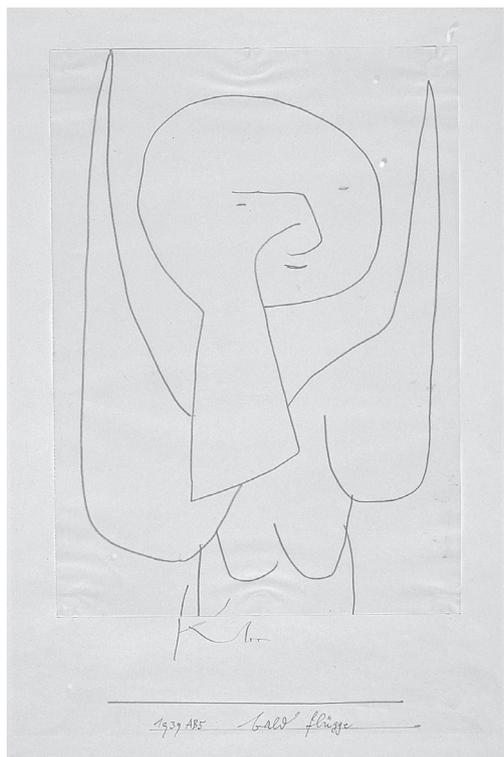


図版36 《地上での最後の一步》1939年893番

29.5×21 cm

紙に鉛筆、厚紙に貼付

パウル・クレー・センター、ベルン (© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv)



図版37 《まもなく羽毛が生えそろう》1939年965番

29.5×21 cm

紙に鉛筆、厚紙に貼付

パウル・クレー・センター、ベルン (© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv)

《黄色い家》と《赤い家》

クレーが亡くなった1940年は閏年だった。つまり366日あった。5月にテッシン州の診療所に行く前に、もうこれが最後かもしれないという覚悟を持って、366点を作品総目録に登録した。実際、その時点では、366点以上の作品を作っていたにもかかわらずである（35点ほどの作品が登録されないでアトリエに残された）。おそらく閏年の366という数字と掛け合わせ、この数字に象徴的な意味を持たせたのではないだろうか。年末まで命を保てないと悟っていたが、毎日、毎日、366日、作品を作ったという象徴として。365番目に登録した作品は《黄色い家Ⅰ》（図版38）、366番目は《黄色い家Ⅱ》（図版39）であった。「黄色い家」をポジティブに解釈するならば、ゴッホの黄色い家、芸術家の共同体や友情を思い起こさせる。



図版38 《黄色い家Ⅰ》1940年365番

21×29.4 cm

紙に水彩・糊絵具、厚紙に貼付

個人蔵、スイス

パウル・クレール・センター寄託、ベルン (© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv)



図版39 《黄色い家Ⅱ》1940年366番

29.5×47.8 cm

紙に水彩・糊絵具、厚紙に貼付

エバーハルト・W・コルンフェルト、ベルン (© Zentrum Paul Klee, Bern, Archiv)

その意味で、クレールは若い頃、友人のアレクセイ・ヤウレンスキーに1914年に制作した《黄色い家》(図版40) という作品を贈り、ヤウレンスキーのパートナーのマリアンネ・フォン・ヴェレフキンには1913年に制作した《赤い家》(図版41) という作品を「友情のしるし」という献辞をつけて贈っている。ヤウレンスキーとヴェレフキンに贈ったことで、《黄色い家》と《赤い家》はペアの作品として構想されたことが見て取れるだろう。死を目前として、もう一度、「芸術家の共同体、絆」という理念を取り上げ、死後の未来を予想したのではないだろうか。



図版40 《黄色い家》1914年26番

26.8×20.5 cm

紙に水彩、厚紙に貼付

メルツバッハー美術財団、キュスナハト (© Zentrum Paul Klee, Bern, Archiv)



図版41 《赤い家》1913年30番

13×16 cm

紙にグワッシュ、厚紙に貼付

献辞「男爵夫人ヴェレフキンへ、友情のしるしに」
 アスコナ市立近代美術館 (© Zentrum Paul Klee, Bern, Archiv)

事実、1940年、クレーは作品総目録には登録していないが、《赤い家》(図版42)という作品を残している。柱のような黒い太線がコンポジションの線の枠組みを決めて、グリット構造を作っている。絵の裏側には、90度向きを変えて、天使が描かれている(図版43)。羽を閉じしかし目は見開いて、目覚めている状態である。向かって左の羽と頭の輪郭線は、丁度、表のグリットの黒い線とぴったり重なるように引かれている(図版44)。表の赤い家と裏の天使は、構図的にも内容的にも相互に関係するのだろう。天使は、グリットの網に囚われているのだろうか。むしろその網は内側から圧力を受けて膨らんでいるように見える。まるで死が近づいてきた画家のアレゴリー像 — 「呪縛からの解放」のアレゴリーのように見えただろうか。



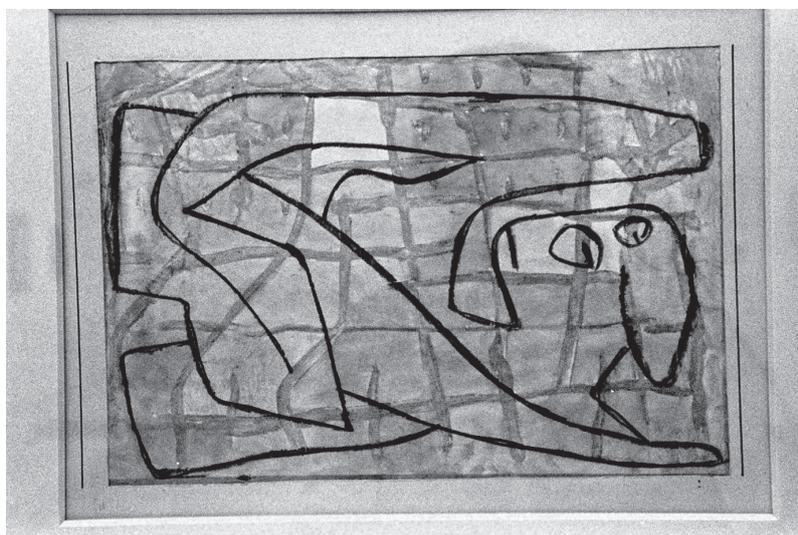
図版42 《無題 (赤い家と木)》1940年

20.1×29.1 cm
紙に水彩・糊絵具

サンフランシスコ近代美術館、ジェラシー・アート・トラスト寄贈 (© Zentrum Paul Klee, Bern, Archiv)



図版43 《無題（赤い家と木）》の裏面《無題（天使）》1940年
29.1×20.1 cm
紙にチョーク
90度回転させた状態（© Marie Kakinuma）



図版44 表側の太線が見えるように明暗のコントラストを加工したもの
（© Marie Kakinuma）

文献

『クレーの日記』、フェリックス・クレー編、南原実訳、新潮社、1961年

新版『クレーの日記』、W・ケルステン編、高橋文子訳、みすず書房、2009年

『クレーの手紙』、フェリックス・クレー編、南原実訳、新潮社、1989年

『パウル・クレー おわらないアトリエ』、ヴォルフガング・ケルステン監修、池田祐子、三輪健仁編集、京都国立近代美術館、東京国立近代美術館、2011年

『パウル・クレー だれにも ないしょ。』、石川潤編、宇都宮美術館、兵庫県立美術館、2015年

『日々はひとつの響き ヴァルザー＝クレー詩画集』、ローベルト・ヴァルザー詩、パウル・クレー画、柿沼万里江編、若林恵・松鶴功記訳、平凡社、2018年