

グスタフ・クリムトの後期絵画様式と女性肖像画

—— 後期の肖像画における人物像の衣服と油彩技法について ——

Gustav Klimt's Painting Technique of the Late Portraits: his Depiction of Dressed Female Models

嶋 田 宏 司

キーワード：１．グスタフ・クリムトの肖像画

２．1910年頃を境界とした「様式美術」から「表現的描写様式」への変化

はじめに

グスタフ・クリムト（1862－1918）の制作を代表する描写様式は、平坦な人物の図像を豪華な装飾パターンで取り囲み、人間を圧倒するように埋め尽くすという手法である。彼は早くから描写の技術に優れ、工芸学校時代の人物描写はきわめて精密な観察と、写真に迫るほどの緻密な仕上げを誇っている。そして、1907年の《アデーレ・ブロッホーバウアーⅠ》（図1）の肖像では入念に人物を描写し、徹底して金銀の仕上げを施した。クリムトは完璧な工芸作品の趣のある、この肖像画において黄金様式（der Goldene Stil）の頂点に達した。ところが、1910年頃を境として、もっぱらフォーヴ風の太い輪郭線に囲まれた色面の並置様式への変化が顕著になる。筆の扱いにおいても感覚に即応するような荒々しさが現れ、以前のような引き締まった輪郭は弛緩し、密であったマチエールは粗略になって様式芸術（Stilkunst）の様相は減衰する。

このことはすでに1920年にマックス・アイスラーが指摘しており、色彩を表現的に扱ったタッチやストロークに原因が見出されている。アイスラーはこれを「絵画的となった」（*malerisch geworden*）と評している¹。油彩画を中心としたレゾネを編纂したフリッツ・ノヴォトニーもアイスラーの命名になる、表現主義 *Expressionismus* という言葉を受け継ぎ、後代の議論を呼んでいる。アイスラーはクリムトの後期様式について、「形式の問題ではなく、その精神において」² 表現主義であると言い、これを受けたノヴォトニーは後期の風景画について、「コシユカに近い」表現主義であるが、彼の性質を失ってはいないとし、そのうえでロートレックの後期油彩画と同種の特質を示唆する³。

マリアン・ビザンツープラッケンは、クリムトの描写様式に変化が生じた1910年という年代

について、彼の制作に対するウィーンでの評価が芳しくなく、クリムトはより内向的になってアトリエに逼塞するようになり、以後オーストリア国外での展覧会にのみ出品するようになったことを指摘している⁴。そして、1909年から10年にかけての冬季にカール・モルを伴ったスペインとパリ旅行の影響を示唆し、クリムトの黄金様式の最後となるのが1911年に完成したブリュッセルのストックレー邸食堂室のモザイク・フリーズであることを重視する⁵。1910年以降の絵画作品は風景、肖像、寓意画の各ジャンルにわたって、明色の絵具を大胆に塗る筆遣いが見られ、複雑な空間構成は新たな視覚的現実の感知を表すと言う⁶。

クリムトの死は、脳卒中の麻痺により予後の経過が悪化し、肺炎を併発したことが原因とされる⁷。そのために制作が中断された作品が数多く残されている。このことは、彼の後期様式がさらに展開する可能性もあったことを暗示している。アイスラーはクリムトの精力的な制作について、「この男のヴァイタリティには限界というものがない」と言い、早世によって「彼の芸術の一部が成し遂げられたにすぎない。あるいは新たな一步を踏み出すところであり、まさに新たに始まったばかりであったと言っている」と惜別の辞を手向けている⁸。

本論はクリムトの後期の表現的な描写様式の意義を、おもに肖像画を中心に考察する。まず人物像を扱った物語および寓意的主題の作品について、輪郭線をはさんで色面及び像が接し合う初期の特徴的な様式を、分離派とウィーン工房を中心に実践されていたデザイン手法と比較して、その共通点を観察する。そして、クリムトが後期の表現的な絵画様式へ展開してゆくひとつの契機として、ヨーゼフ・ホフマンを中心とするウィーン工房から距離を置いたことを挙げたい⁹。クリムトは分離派結成以来、永らくホフマン、コロマン・モーザーらと協調して制作を続けてきたが、ブリュッセルのストックレー邸の仕事を機に建築、インテリア・デザイン、および工芸などと協調するのではなく、新たな絵画的手段を試みることにより独自の道を歩もうとしたと筆者は考える。

次いで、こうした意匠的な造形が変質する、1909年以降の女性肖像画の観察へと進む。クリムトの制作を概観した際、肖像画に関しては象徴や寓意表現のための人像の案出ではなく、実在した個人を絵画で如何に扱うかという問題が生ずるからである。彼の制作の本質はファンタジーの創出にあり、後期の肖像画では従来の油彩技法にはなかった人体形式と周辺要素との絵画的融和が見られる。彼は衣服とその図柄を巧みに用いて、人物を東洋的モチーフで構成されたバックの絵画的イメージへと同化させている。ゆえにクリムトの後期肖像画の制作を、内面的表出を目指した表現主義ではなく、一種幻想的な表現への展開と考えたい。

1. 1907年以前の肖像画における様式化の過程とその成立

レタリング・デザインとクリムトの絵画

ジェーン・カリールはウィーン工房のデザインに関して、当時では新種の書体を集めた『美術レタリング集成』の著者、ルドルフ・フォン・ラリッシュによって提唱された、ネガティブ

な地とポジティブな図との均衡関係というデザイン理論に言及している¹⁰。フォン・ラリッシュはウィーン工芸美術学校でタイポグラフィーと紋章デザインを教えており、彼が編集した1900年の巻にはモーザー、ヨーゼフ・マリア・オルブリッヒ、アルフレート・ローラーといった、クリムトと関係の深いデザイナーの書体も収載されている。フォン・ラリッシュは、ことに文字と文字との間隙に生ずるネガティブな余白にもデザインの可能性があることを強調している¹¹。このことは分離派の作家たちや1903年に結成されるウィーン工房のデザインのみならず、クリムトの絵画制作にとっても重要である。

クリムトのレタリング・デザインについては、彼が《ベートーヴェン・フリーズ》を制作した、1902年の第14回分離派展のカタログ用に作家たちが各自考案したモノグラム集が挙げられる。ここでは作家たちが、正方形枠の中ないしはこれを意識して自身のイニシャルを組み合わせたという、統一した様式のモノグラムを提示している（図2）。クリムトは総合芸術理念の実践の場であるこの分離派展に、自身でデザインしたモノグラムをもって他の参加者と協調している。

1902年以前にクリムトが絵画作品に署名する場合、GUSTAV KLIMT の綴りを上下二段に重ねるか、イニシャルでGとKを並置することが多い¹²。また、クリムトは署名に加えてモノグラムを添える場合がある。そして第14回分離派展のカタログでは、正方形枠内にブロック体のGとKを対角線上に配し、それぞれの文字の垂直線が並行するように重ねている。また、《エミーリエ・フレーゲ》（1902年）の肖像では正方形枠の上辺に沿わせるように2つの文字を変形し、ほぼ一つになるよう重ねている（図3）。このほかフルネームの署名にも正方形枠を用いて上下に2分し、上半分には2列に並べた名前と、下半分には左右の隅に西暦の数字を2つずつに分配するやり方があり、多くの作品に付されている。

小さな四角の枠内に文字を配するためには、線によって分割された面同士の割合や、分割によって生じる形式の構成を考慮しなければならない。このような限られた枠内で意匠を構成するというデザイン技法の影響は、クリムトの絵画作品の画面構成にも見られる。フォン・ラリッシュが言う、ネガティブな地とポジティブな図との均衡は1901-02年の《金魚》（図4）に観察される。縦に長い画面の4つの縁に裸体像を配し、中央部に瓢箪型の水中環境を表すという変則的な構図である。つまり主題の人物像は画面の縁に寄せられ、中央に意味の希薄な空白を作るという方式である¹³。この配置における人像の役割は、ゆったりとうねる波型アラベスクの形成にあり、緊密に重切配置された像はヴォリューム豊かな身体の輪郭と頭髮の曲線パターンとが連続して、画面に統一的なリズムを生んでいる。この様子は、ゴーギャンやベルナルのサンテイスムをも想起させる¹⁴。

フォン・ラリッシュのレタリング・デザイン理論は、広くヨーロッパ各地から採取した実例から導かれており、すでに分離派の作家たちによって研究、実践されていた平面の分割と構成についての思考をよく整理している。

像の平坦化と隣接する面同士の緊張

《金魚》は、焼失したウィーン大学講堂天井画の《哲学》と《医学》（両作品とも1945年に焼失。モノクローム写真のみ現存）の描写様式と同じく、人体の立体的ヴォリュームを写實的に把握している。その様子は画面左下で挑発するように背を向けてこちらを振り返る、裸婦の背と腰部に特徴的にあらわれている。このヴォリューム把握は、白い肌の暖色から寒色へ移りゆく、わずかなニュアンスの変化によってなされており、三次元的な空間奥行きは振り返った女の顔面や大腿の短縮法によって説明されている。しかし、身体の丸みを表す肉付け用の陰影は強くなく、この作品のテーマを象徴的に表わすために挿入された魚の図柄に見るように、人物の身体は低浮彫風に描写されている。また、背中を向ける女の赤い髪のが、左大腿の下部に回り込んで、肩から連続する背と腰との閉じた輪郭の一部をなしており、この作品の平面的な意匠化の傾向を示している。

《金魚》と同時期に平坦な図像を表すのは、分離派館の内壁を飾る1902年の《ベートーヴェン・フリーズ》である。この壁画において人物や動物の内部形式は、明確な太い輪郭線に囲まれて省略的に描写されており、壁面装飾というジャンルの特質が強調されている。この壁画の人物構成において特徴的であるのは、「幸福への憧れ」（図5）や「敵対する勢力」といった、物語内容を表すモニュメンタルな群像構成の方法である。武装した騎士とその背後に配された2人の女は、上部が歪んだ楕円となった、いびつな釣鐘状の曲線の中へコンパクトに収められている。月桂冠を持つ有翼の勝利の女神の右隣に、両手を合わせて目を閉じ、頭を左方へ傾ける女の像があるが、背後にある翼の装飾文様によって頭および組んだ手も圧迫されているようである。このポーズは分離派展でも取り上げられたジョルジュ・ミンヌの影響を示しており（図6）、限られた面の中に像の代表的な観面を収納するために、身体を不自然に折り曲げる方法である。これはまた、各モチーフ間の間隙をできる限り埋めて、像の意味をひと纏めに提示する方式とも言え、騎士のプロフィールを中心に、向きが異なる3つの頭部が逆三角形の構図に納められている。この構図には、戦いに赴く決意、戦士に寄せる期待、そして勝利の約束という、3つの意味が同時に看取できるようになっている。このように意味が集積された頭部の構図は、期待する女のドレスの三つ鱗文に相似形として反復されている。

さらには、右足を一步踏み出した騎士の身体の前部の輪郭が、背後の女のドレスの曲線と並行しているが、このように緊密に像を寄せ合う線様式は、ビザンツ―ブラッケンによってヤン・トーロップの影響として指摘されている¹⁵。しかし、像と像との間を徹底して平面や装飾文様で埋める、ないしは輪郭線を隔てて2つの異なる面が接し合うやり方はウィーンの工芸ならではの方式である。例えばモーザーが1899年に『ヴェル・ザクルム』誌に掲載した布地のパターンにその特徴がよくあらわれている（図7）。画面を上から下へ繋がる魚の図柄は、ひとつの魚のフォルムが隣接する魚の胸鰭のジグザグの輪郭線と尾鰭の輪郭線とで出来上がっており、互いに不可分の関係で成り立っている。このデザインは、ひとつの形式を増大させると隣り合

う形式を縮減させるという、いわば凹凸の嵌合方式と言えよう。クリムトの作例としては、《ペートーヴェン・フリーズ》の壁面上部に連なって「幸福への憧れ」を表す、漂う守護女神の上下2列の層に見ることができる。この像はトーロップからの引用が指摘されているが¹⁶、トーロップには上下の層で像の顔の向きを変えるとといった形式の遊戯は見られない。

漂う女の像が行き着く先である「ポエジー」では、金地面の垂直縁の際まで伸ばされた数組の手が折れ曲がり、掌や指先が卍や格子形を作っている（図8）。このように、ひとつの面の内部で伸長する線が各縁で行き止まり、折れ曲がって幾何学的構成をなすデザインの方式は、先のモノグラムだけでなく、布地の柄、ポスターなどに広く用いられている。クリムトはこの造形方式を、法悦感と抑制とが同時に混じる独特の情緒を表現するために人物のポーズへも応用している。

1907年以前の人物像における衣裳と装飾文様

1907年の《アデーレ・ブロッホーバウアーⅠ》は、実業家フェルディナント・ブロッホーバウアーの妻アデーレを描いている。彼女は当代ウィーンの前衛芸術家のパトロンであり、クリムトの制作を理解して愛好し、彼の手になる2点の肖像画が異なる様式で描かれている。この数はブロッホーバウアー家の当時の資産とアデーレのクリムト作品への愛好を物語る¹⁷。1907年の肖像画は、本来1903年にアデーレの両親が娘の結婚祝いにクリムトに注文していたものだが、彼の遅筆のために仕上がったのは1907年となった。

この作品の図像源泉として、クリムトが1903年のイタリア旅行で訪れたラヴェンナのサン・ヴィターレ教会のモザイク壁画がしばしば挙げられ、皇妃テオドラの像が参照されたとされる。シュトロープルによれば、アデーレの肖像とビザンチン皇妃テオドラとを結び付けたのは、この肖像が1907年にマンハイムで展示された時に論評したルートヴィヒ・ヘヴェジであると言う¹⁸。たしかにヘヴェジはの中で皇帝ユスティニアヌスとテオドラとを引き合いに出しているが、同時に展示された《フリッツア・リートラー》（図9）の像にも言及しており、これをユスティニアヌスに比べているというわけでもない¹⁹。彼が挙げるラヴェンナのモザイク壁画は、たんに批評上の比喩ととれる。さらにヘヴェジはクリムトの作品をモザイク的であると見るが、これは当時流行の絵画様式が平面的であることを指す喩えのひとつである。彼はフレスコ風の色面を志向する絵画（ピュヴィス、ゴーギャンらの名を挙げる）に対して、装飾文様を人物像に並置するクリムトの様式をモザイクと呼んでいるのである²⁰。また、ラヴェンナ・モザイクとサン・ヴィターレ教会堂壁画とが結びつけられたのは、クリムトがイタリア旅行時にエミリーエに送った絵葉書の写真図版がサン・ヴィターレ教会堂の内観であったことと、その文面が当地のモザイクを嘆賞していることが重なったことが一因であろう。クリムト自身、ユスティニアヌスにもテオドラにも触れていない²¹。

ところで、このアデーレの肖像以前に描かれた他の肖像画では、モデルが着用するドレスの

布地は無地ないしモノトーンであり、ギャザーやフリル、布地と同色の刺繍が唯一の装飾要素となっている。アデーレの着用するドレスのように様々な図柄が入ったものは、1902年の《エミーリエ・フレーゲ》の肖像しかない。むしろ文様が入った衣服の人物が描かれるのは、《ユディットⅠ》（1901年）、《ベートーヴェン・フリーズ》、あるいは焼失したウィーン大学講堂天井の三学科絵といった、肖像画以外の作品である。とくに学科絵は1900年に着手されて以来、1907年まで手が加えられていることが確認されており、1901年には《医学》のヒュゲイアのドレスに図柄が描き加えられている²²。しかし、1897-98年に制作された油彩の予備習作《医学》（図10）に描かれたヒュゲイアの赤いドレスには、タブローの最終段階で撮影された写真に見られる金色の蔓草紋がない。クリムトは展覧会などのために加筆を重ねるうちに、人の健康を左右する超人的な力の権化という着想を得たのであろう。また1897年頃の女性像のドレスは、《音楽Ⅰ》（1895年）、寓意画集挿絵《悲劇》（1897年）、《音楽Ⅱ》（1898年、1945年に焼失。写真のみ現存）などにおいても、モノトーンの無地である。さらにはクリムトが人物を描く場合、1907年以前では肖像画を除き、基本的にヌードか半裸体である²³。着衣像は寓意や物語的主題において、特別な役割を果たす人物像に限られる。例えば、《ベートーヴェン》の甲冑の騎士と背後の女たち、および竖琴を弾く女、また《希望Ⅰ》（1903年）の背後に並ぶ醜怪な頭部などである。《希望Ⅰ》の場合は衣服というよりも、裸婦を引き立てる装飾帯として扱われている。

クリムトは物語や象徴を描く場合であっても、モデルを使った多くの予備習作を経てポーズを決めるなり、図案化を行っている。彼は、先行する図像の型を直に使用するわけではない。そうした制作過程については肖像画でも変わりはない。人物像を画中で空想的あるいは非現実的な存在とする場合にかぎって、様々な源泉から引用した図柄をあしらった衣服を着せたり、《水蛇Ⅰ》（1904-07年、図11）のように文様のある外皮を描いているのである。

アデーレの肖像に着せられたドレスには、黄金の三角形の中に眼を仕込んだエジプト風の文様が描かれており²⁴、これはクリムトが前年の1906年から取りかかっていた、ストックレー邸食堂モザイク壁画の踊り子のドレスにも見られる。また《ユディットⅡ》（1909年）の生首を下げたユディットのドレスには、忌わしい黒い三角形が文様として入っている。そして、ほぼ同じ頃に制作された《接吻》（1907-08年）は、金彩の使用、および男女の身体の輪郭をそれぞれ異なる文様間の境界によって示す方法において《アデーレ・ブロッホーバウアーⅠ》と同じであるが、この作品の人物は特定の個人ではなく象徴像である。

肖像画の人物像とバック

《アデーレ・ブロッホーバウアーⅠ》の前年に描かれた《フリッツァ・リートラー》の肖像は、画面左縁に沿って積まれた大小二つの長方形などに閉じた金彩面が現れていることから、肖像画において初の金彩使用とされる²⁵。代赭色の矩形平面を人物の浮き立たせ地として背後

を閉じ、下縁から三層の水平帯を積んで垂直水平の堅固な建築的構造を作り、室内とも見せながら、肖像を顕示するための広がりが確保されている。クリムトはこの女性を飾るために、頭部の背後に伏せた椀型の装飾パネルを配し、小型の枡型を周囲の赤色の面に散らしている。人物の足許にはやや斜めになって縦に二つ並ぶ菱型があり、これは上方の枡型のヴァリエーションと見えるが、さらには壁面へ向かって傾く床面を示している。

この作品のように、緊密な表面を持つ抽象的色面を人物の背後に配するやり方は、1905年の《マルガレーテ・ストンバラ―ヴィトゲンシュタイン》の肖像にも見ることができ、ヨーゼフ・ホフマン風の建築的な構造と装飾図柄が《フリッツァ・リートラー》の関連作として注目される。この作品においても、頭部の背後にアーチ型の装飾パネルがある。一方、同じヴィトゲンシュタイン家の姉妹を1903-04年に描いた《ヘルミーネ・ガリア》（図12）の肖像では、純白のドレスを引き立てる青灰色の気分的な調子が周辺空間に満ちている。人物の足許には敷物の柄らしき幾何学文様が傾斜して配され、室内空間を暗示している。《フリッツァ・リートラー》の場合、空間奥行きを示すのは、主に斜めに置かれた背の低いソファのずれた肘掛の位置である。しかし椅子そのものは平坦に押しつぶされており、図柄のある布地のずれと屈折によって生じる境界線が、家具の立体構造と布地の襞を表している。したがって、《マルガレーテ・ストンバラ―ヴィトゲンシュタイン》と《フリッツァ・リートラー》の画面は、その前年までの気分的な周辺空間ないし明暗による深さの感覚の表現から一転し、絵画平面の分割と建築的構造の導入へと進んだことを示している。

このように色面や装飾文様で人物の背後を閉じ、周囲を封じてしまうのは、《ベートーヴェン・フリーズ》、《水蛇Ⅰ》、《女の生の三段階》（1905年）など、やはり非現実的・寓意的人物像を扱う場合であった。こうした平面的なバックの扱い方は、肖像画ではしばらく控えられていたのである。その意味で、1902年の《エミーリエ・フレゲ》（図13）の肖像では人物の周囲の調子が身体の輪郭に迫り、輪郭線を際立たせていることが注目される。さらにバックの異なる色調の間では境界が生じており、やがて肖像画においても現れる平面的な様式の前駆状態といえる。しかし、人物周辺の描写においては、深浅の感覚や気分を表すようにタッチやストロークは荒く勢いがあり、さらにエミーリエのドレスの裾には背後の調子が浸透している。この作品の周辺空間の扱い方は、いまだ平面化に達していない。その点では、1年後の制作である《ヘルミーネ・ガリア》に近い。

写実的描写による衣服

フリッツァ・リートラーの像は、平坦になったソファの肘掛の間に挟まれるように納まっている。彼女の身体は左斜め前を向いているにもかかわらず、そのドレスは押圧されたかのように立体感を欠いている。そして、バックの平面に対し、明瞭なシルエットを浮かびあがらせている。このことは、身体の動きにつれて薄い布地のドレスがなびくことにより、輪郭の内側

にも周囲の調子が混入していた《ヘルミーネ・ガリア》などとは異なる点である。フリッツァ・リートラー像やマルガレーテ・ストンバラ―ヴィトゲンシュタイン像のように、人体を入れたうえで、衣服をバックに合わせて平坦に描写するやり方は、表面のドレイパリーの描写に多くを負っている。ドレス表面のギャザー、フリル、リボンなどは、乳白の描線と明るい灰色の調子との明暗交替によって表面形状が写し取られている。衣服の総体にわたって色調には大きな明暗対照がないため、著しい隆起と陥没が見られない。しかし平坦化が進行しているとはいえ、肖像に肉体の実在を保証しているのは、布地の細部を写實的に描写するデッサンであり、その乳白の描線である。

《エミーリエ・フレーゲ》では、そのドレスの文様が図像の平坦化を促進したジャポニズムの影響として取り上げられるが²⁶、しかし仔細に観察すれば、図柄の形状や波状線の間隔は一樣ではないことに気付く。内部から輪郭へ近づくに従って、線の間隔は狭まり、図柄の形状も縦に伸びており、そのことで身体の向きと立体的ヴォリュームが表現されている。やはりここでも青紫の線は、ドレスの下肉体性を表している。彼女の肉体ヴォリュームの強調は、左斜め前に向けられた胸元に著しい。

リートラー像における人物の存在の顕示は、さらにバックの平面との境界にも現れている。ドレスの左輪郭およびソファの布地との境界には、リボンやフリル、またドレイパリーの膨らみによって鋸歯や波状の輪郭線が生じており、それらは彼女の両肩の釣鐘状の輪郭に見るような形式のまとまりとは異なって、外側の抽象的平面へと突出している。フリッツァの頭頂部には、髪から飛び出した一筋の巻いた毛が描かれているが、この巻き毛は人物の個性的実在を控えめに表わしている。リートラー像の表現は、人物描写の自然主義と、人物を周囲から埋める抽象形式との間に生じる葛藤の表出にある。その意味で、頭髮と顔面との波状輪郭の整形を背後から狙った、椀型の装飾パネルの役割は重要である。この椀型パネルについては、ヘヴェジが早くから美術史美術館所蔵のベラスケス作《王女》像の膨らんだ髪型と比較している²⁷。つまり、高貴な女性像への絵画的昇華である。このように肖像の人物に対して周囲の幾何学的な図柄や形式、および建築的構成に応じるようにポーズを厳格に定め、シルエットを整えるやり方は、後述するように総合芸術としての建築インテリア・デザインに適する絵画作品を制作する意図があったと考えられる。

《アデーレ・ブロッホーバウアーⅠ》と装飾文様

以上の観点からすると、《アデーレ・ブロッホーバウアーⅠ》における装飾文様の扱いは特異である。《ヘルミーネ・ガリア》、《マーガレット・ストンバラ―ヴィトゲンシュタイン》、そして《フリッツァ・リートラー》と続けて装飾要素は人物像の輪郭の外側に配されてきたが、このアデーレの像では人物の身体を覆っている。そこには平坦なパターンが展開されており、彼女の肉体は、同じく文様の集合体となったドレスとの境界によってかろうじて示さ

れる、いわばシルエットともいえる²⁸。その一方でドレスの胸元の装飾縁飾りは、その両端にいたって三角形の図柄が変形しており、身体の丸みを示している。そして、わずかな厚みを持った胸郭によって、写實的に描写された繊弱な頭部がようやく支えられている。

この肖像では写實的な描写がもはや胸部と頭部に局限され、その他の部分はいわば装飾要素に侵食されている。フリッツア・リートラーが座っている目蓋模様のソファの柄は、第14回分離派展のポスター（アルフレート・ローラー作、図14）に描かれた、有翼の女のドレスの柄にその原型を見ることができる。それは並行する波状線の合間に挟まれた花柄を図案化しており、クリムトは花を貝殻様の意匠に変えて目蓋のように見せている。この図柄はリートラーのドレスの境界線で押しとどめられており、身体へ侵入してはいない。一方、アデーレのドレスに描かれた三角形の中の眼は彼女の肉体をのぞき見る窺視の眼差しとも取れようが、むしろ慧眼な人物の肉眼の代理といえよう²⁹。あるいはクリムトが早くから親しみ、モチーフを摂取してきた古典古代文化からすれば、さしずめ美を貪婪に求める百眼の怪、アルゴスであろう³⁰。肩から纏う裾の長いマントは胴から左右に広がって、人物の本性を開陳しているかのごとくである。クリムトは記号的な図を用いて、生物とも図形ともつかない、一種アニミスティックな怪奇イメージを生みだしている。このように人間に文様が添えられて、その本性を文様が露呈するというやり方はすでに試みられている。《水蛇Ⅰ》の抱き合う女たちの腰から下の外皮の文様は、その背後にある生々しい蛇体の鱗に原型を見ることができ、種子を二つ合わせたような斑紋がさらに平坦に図案化されて娘の腰の文様となり、蛇の化身であることを示している。また、《ベートーヴェン・フリーズ》の怪物ティフォンの蛇の胴に浮いた文様は髑髏であり、左方のゴルゴン姉妹に踏まれたマスク様の人の頭部の抜け殻に似る。これらは悪に挑んで敗れた強者たちを指すのであろう。

アデーレ・ブロッホーバウアーは名前を持つ個人でありながら、ストックレー邸壁画の踊り子像や《接吻》のカップルと同等に空想的人間像として荘厳されている。

ウィーン工房のデザインと肖像画の様式化

《アデーレ・ブロッホーバウアーⅠ》の長いヴェールの輪郭は、流下する曲線に均されており、その衣襷は方形のモノグラムと徽章をいくつも連ねて下る水流のようである。この流水状の曲線は琳派の研究を忍ばせる³¹。ヴェールの上部は、胸から上を包む、内部に柁型が整列した杯状のパネルと渦を含んだ楕円の装飾パネルに接続されている。その背後に直立したソファの背がわずかに覗いている。

人物のバックは市松模様の水平帯によって、下部の緑青の色面と上部の金砂を撒いた地に二分され、肖像の奥行きを完全に閉ざしている。そして、画面左端の垂直に並んだ二つの銀色の正方形とその下の市松模様の水平帯、そして人物の頭髮付近にある方形の文様帯とソファの背の右縁が合わさって、肖像を囲う長方形の枠が出来上がっている。人物のヴェールの方形柄

の並びもこの垂直・水平軸に準ずるが、意味の上では品よく構えた右手首の直角の屈曲がより重要であり、すでに人体が完璧に整った抽象形式の構成に従っていることを示している。このように強く曲げた手首のモチーフは、先に挙げたベートーベン・フリーズの騎士の背後にいる浮かぶ女の像にも見られた。

画面に垂直水平の構成を与える市松文様及び正方形は、数多くの建築およびインテリア・デザインを手掛けていたヨーゼフ・ホフマンのデザインに特徴的な意匠である。またウィーン工房の作家たちは、様々な型の方形や市松文様を用いて壁面を区画したり、家具などの縁取りに多用している。クリムトは、制作でも分離派結成以来ホフマンとウィーン工房に深くかかわっており、その様子は《ベートーヴェン・フリーズ》に描かれた竖琴やゴルゴン三姉妹の背後にあるヴェールの文様が、分離派館内の柱の上部を飾る、浮彫りになった市松模様の水平帯と同じである点にもうかがうことができる。

この市松文様や正方形モチーフは、1900年頃からウィーン美術界との関係を深めていった、チャールズ・レニー・マッキントッシュのデザインの影響でもあろう³²。マッキントッシュの家具には、小型の正方形の穴が偶数個整列して開けられることが多く、クリムトの肖像画作品では1902年の《ゲルタ・フェルゼヴァニ》(図15)の肖像の画面左上方に小型の正方形を4つ並べた紋を見ることができる。また、マッキントッシュのインテリア・デザインには、ひとつの平面区画の上方に正方形の装飾パネルが嵌めこまれることが多く、そのパネルの中に図案化された花や人の図柄が納められる。クリムトの正方形キャンヴァスは、壁面に掛けるとちょうどマッキントッシュの装飾パネル風になる³³。

クリムトは、ホフマンが設計したヴィラ・ヴェルンドルファー邸を訪問した折、その食堂の空間と人との絵画的な調和が保たれていたために、「これでは私たち画家の出る幕がないじゃないか」と漏らしたという。この逸話はヘヴェジがホフマンの建築作品を論じるにあたって引用したものである³⁴。クリムトは、ホフマンやモーザーら建築・インテリアのデザイナーと関係する中で、絵画の構想を立てていった。クリムトの画歴の出発は壁画であったから、インテリアに合う作品を描くことは、彼にとって難しいことではない。また彼が出品する展覧会では、会場をモーザーやホフマンがデザインしている。先にアデーレの像に関して言及したドイツのマンハイムで1907年に開かれた展覧会は、ホフマンがインテリア・デザインを担当している。ホフマンは市松模様を発展させて、方形の中に三角形を入れた文様を階段周りにめぐらし、階段脇の壁にはミンヌの少年像を両脇に配したアデーレの肖像画が飾られている(図16)。このミンヌ像はクリムトの肖像ポーズの源泉を示しており、さらに肖像を讃える脇侍の役割を果たしている。

アデーレの肖像の画面内には市松文様を様々に発展させた方形の文様が配されており、こうした幾何学形式の構成が室内装飾とうまく調和している様子は、当時の写真からうかがうことができる。アデーレの像の周囲にあるその他の渦巻きや楕円の文様なども、やはりウィーン工房

のオットー・チェシカなどが手がけたグラフィックやインテリア・デザインに見ることができる。こうした各種文様はウィーン工房周辺の作家たちが共有する装飾モチーフであり、クリムトもその例外ではない。彼はホフマン、モーザー、そして工房と活動を共にしながら絵画の領域に専念し、ホフマンのインテリアや建築に適する作品の制作を心がけていた³⁵。マルガレーテ・ストンバラ・ヴィトゲンシュタインからフリッツ・リートラー、アデーレ・ブロッホ・パウアーへいたる肖像画の様式は、肖像画というジャンルにおける建築・デザイン領域への最接近を示し、ヘルミーネ・ガリアの肖像に見る床面の幾何学文様はその直前段階であろう。

2. 後期肖像画様式の成立

後期描写様式への転機

1909年以降にクリムトが金彩を使用しなくなったこと、同時に表現的な絵画様式への顕著な変化が生じたことについて、ズザンナ・パルチュはこの頃にクリムトが若きオスカー・ココシュカとエゴン・シーレに出会ったことを挙げる³⁶。クリムトは、彼らに展覧会の世話をするなどして、自身の作風とは異なる作品を目にする機会があった。当時のココシュカは不安定に揺れ動くストロークに加え、神経質に尖った輪郭の人体形式を用いて創作し、シーレはクリムトの平面的な作風をもとに、空虚なバックに浮き立つ引き締まったシルエットの人物像が特徴的であり、両者とも初期の代表的な様式が確立しつつあった時期である。ただし、パルチュにとっても、クリムトの描写様式における変化の根本的な原因まではわかっていない。

シュトロープルは、フランツ・ゼルヴァエスの1910年の展覧会評に触れて、後期の絵画的な性質が現れるための一契機と見ている。女史は、クリムト作品の工芸的な性格に対して、すでに当時から反対の声が高まっていたことを挙げる³⁷。ゼルヴァエスの「ウィーン絵画巡回」(1909-10年)は、クリムトが極端な形式に新手を見出そうとすることをウィーン的であるとし、平面化と幾何学的構成における厳格な装飾様式への傾向を、ウィーン工房に関連付けて解説している³⁸。ゼルヴァエスの評論は前半のほとんどをクリムトに費やし、彼の創作の独自性を述べて、概ね好意的ではある。一方、その様式のエキセントリックさゆえに彼を嫌悪するウィーンの人々が多いことも取り上げ、さらに若い芸術家に与えかねない悪影響も懸念している。

ゼルヴァエスの批評で注目されるのは、幾何学的なウィーン工房の様式に言及した後、ティチアーノ、ルーベンス、レンブラント、ベラスケス、また印象派のマネ、モネ、リーバーマンなどを称賛する人々は、クリムトを否定しがちであること。批評家は、そうした見方に与すべきではないことを説いている点である³⁹。これらクリムトとは対極にある画家たちの描写様式についての言及が彼に影響を与えていたとすれば、シュトロープルの意見も参考にできよう。

ビザンツ・プラッケンが指摘する、クリムトの黄金様式がストックレー邸フリーズをもって終わったことについては、ある程度の裏付けが得られる。クリムトは当初からことあるごとにエミーリエ宛書簡に、この仕事についての不平不満を連ねている⁴⁰。1909年、マドリッド滞在

中のクリムトの葉書には、「ストックレーのことでは、またやる気がなくなった。」(Lust für Stoclet wieder verloren -) と書いている⁴¹。ストックレー邸のフリーズはモザイク工芸の装飾パネルであるため、ウィーンで製作を行い、ブリュッセルへ輸送して壁にはめ込む。したがって、クリムトの仕事は図の考案のみならず、金銀、エナメル細工等の職人に対する指示、監督も含まれる⁴²。クリムトの下絵には図柄の実寸を示した数字が多数書き込まれている。こうした作業は、一人でキャンヴァスに取り組む場合とは異なる気苦労が推測できよう。先に見たように、アデーレの像の図柄がストックレー邸の踊り子像(「期待」)と関連していること。また、「充足」と呼ばれるこの壁画の抱擁像が、1908年完成の《接吻》の抱き合う男女のポーズをわずかな変更を行った程度で引き継いでいることなどを見れば⁴³、すでにクリムトは室内装飾への意欲を喪失していたとも考えられる。彼にとっては、形式の完成と素材の仕上げにのみ執心することには限界があった。ただし、ストックレー邸が11年10月に完成して招かれた時には、その出来栄えに感嘆し、自作についての後悔も漏らしている⁴⁴。

その一方で、エミリーエへの1912年の葉書の中では、ウィーン工房を支援したオットー・ブリマヴェージュの夫人に出会い、「興味をそそられる」(-bin neugierich!) と書き送っていることが注目される⁴⁵。この女性は Frau Primavesi とされるだけだが、夫人のオイゲニアであろう。このときクリムトは続けて「今は何も描く気がしない。」とは言い添えているが、オイゲニアに関しては後期の代表作として、1913年に肖像画が制作された。クリムトの関心は常に生身の人間であり、新たな刺激をもたらす女性である。ホフマン主導の室内インテリア・デザインに適合させるように人間を極度に様式化し、細部の趣味的な仕上げに拘泥することは、《アデーレ・ブロッホーバウアー I》において行き詰まったと考えられるのである。

《赤と黒の婦人像》(1907-08年)

シュトロープルは、クリムトが1908年のクンスト Schau に黄金様式を代表する3点の肖像画、《アデーレ・ブロッホーバウアー I》、《フリッツァ・リートラー》、《マルガレーテ・ストンバラ―ヴィトゲンシュタイン》と並んで、2点の婦人像《赤と黒の婦人像》(図17)と《姉妹》を展示したことに着目し、同時期に異なる性質の作品が制作されていることに注意を喚起している⁴⁶。この2点の婦人像は個人肖像画ではなく、当時の最新モードに身を包んだ女性を描いており、一種風俗画の趣である。

《赤と黒の婦人像》はタイトルが色の名前であることから、ホイッスラーの影響とされている⁴⁷。縦に長い画面に腰から上の半身が納められた婦人像は、つばの広い帽子と少し前を開けたオーバーコートとの黒い面が連続し、頬を両脇から挟むショールの挟間から顔をのぞかせている。このやり方は、先に挙げた《金魚》の平面構成と同じであり、主題内容であるはずの女の顔が衣裳に大半を占領されている。帽子からはみ出した赤い髪の色面は、衣服の黒色に対して対比的であり、タイトルの「赤と黒」はこのことを指している。帽子とコートの緩やかに波

打つシルエットは各画面縁と近接していたり、重切されており、画面縁とのわずかな間隙にバックの平面をのぞかせている。そこには正方形の小色面やリュネット柄の配列が見え、右袖の水玉模様もこの一部と見做すことができる。黒い面はこれらの装飾面を食するように覆って、画面の中心部に意味的な葛藤を生んでいる。また、コートの前立てのか細い縁取りや画面右上部のバックにわずかにのぞく市松文様は、ホフマンやウィーン工房のデザインをいまだ踏襲していることを示している。したがって、この婦人像は1907年のアデーレ像とは色彩の面においては正反対でありながら、ウィーン工房デザインとの関連を示している。

女性は首をやや傾げ、腰に右手を置き、また一方の手でコートの前を押えている。この仕草は様式化を強いる狭隘な画面であるにも関わらず、自然な身体の動きを示しており、偶然に見出された刹那の印象を表している。この点で黄金様式肖像画の対極にある。

人体形式の描写技法における変化

1910年の《黒い羽根付き帽子（羽根付き帽子をかぶった女）》（図18）は平坦な色面、帽子の黒いマッス、そして各画面縁に接触ないし重切された人物のシルエットなどから、《赤と黒》からの進展とも見えるが、油彩技法において著しい変化が現れており、さらに装飾文様が一切用いられていないという点でも注目される。画面総体にわたりアラ・プリマで描かれ、各所に絵筆の跡が顕著であり、人物とバックとの間にさほどメティエの差異がない。帽子のリボンやショールの毛羽などは、強弱をつけた同色の筆づかいによって粗描きされ、特に栗色の髪の毛の膨らみはキャンヴァス地を透けさせることによって把握されている。この作品のように無彩色のトーンを並行するタッチで展開し、筆勢の強弱によってニュアンスを付ける手法は、クリムトが1909年のパリ旅行の折に讃嘆したマネを思わせる⁴⁸。顔面の賦彩は比較的稠密ではあるものの、粘った絵具が荒いマチエールを示している。これほど表現的な描法は、《赤と黒》やそれ以前の作品には見当たらない。

この画面で支配的であるのは乳白調であり、青や緑でニュアンスが付けられた中立的なバックだけでなく、衣服にも含まれている。身体の輪郭線は明瞭ではなく、筆でこすってぼかしていたり、白の調子で下の描線を覆っている。女のもの思わしげな表情は、簡略な太い描線で捉えられるが、その線も乳白の調子で抑えられている。こうした大胆かつ効果的なメティエによって強弱が付けられた無彩色のトーンは、人物と周辺空間との境をさらに目立たないようにしている。

後期肖像画の画面構成と人物シルエットのプリミティブな様式化

1912年の肖像画《アデーレ・プロッホーバウアーⅡ》（図19）は後期の代表作とされ、前作とは大いに様式を異にする。ことに金彩の使用がなくなり、工芸的な性格が減退した。人物は画面中軸上に直立し、正面を向く。その瞳は上方に向けられている。シュトロープルは同年の

《パウラ・ツッカーカンドル》の肖像について、遠くを見やる眼差しは観者とは関わらず、模様や図柄を入れた背景を伴って「世を離れた感じ、ファンタジーがある」と言っているが⁴⁹、「現世に背を向けた」(weltabgewandt)という表現はこのアデーレ像にこそよく当てはまる。彼女の直立した姿勢、やや呆けたような表情は、天からの招命に恍惚となる聖人たちの像に特有である。

バックの配色は緑と明るいピンクとの補色の取り合わせであり、金彩と渋い色の面で画面を構成した前作とは構想が全く異なる。画面下部には薄い青の床面が水平に置かれるが、中国風の雲文で人物が立つ領域を限っている。これは台形に整形され、絵画平面から壁面までの奥行きを示す。背後の緑色の方形面は像を前面に押し出し、ドレス表面の水平帯は人体を一層平らにしている。この緑の面は正方形であり、その左右両側から薄いピンク色の面に挟まれている。その上に人物群像図柄を配した赤いパネルが載っている。こうした建築的構成に従来のホフマン・デザインの踏襲を見ることができ、緑の方形面は人物の中軸上配置に対して、左右相称性を崩す方策としてやや右へ寄せられている。

正面向きで直立する人物を中軸上に配置するやり方は、後期の肖像画に特徴的である。メーダ・プリマヴェージュを描いた作品では(図20)、メーダは意志的に足を左右に踏み出し、やはり中軸上に立つ。シュトロープルは予備習作において、腰から下へ広がるピラミッド状のフォルムを「スカートのフォルムの補助」(Begleitform)と呼び⁵⁰、メーダの姿を絵画平面に固定する役割を果たすと見る。そして、この三角形の右辺をそのまま延長すれば、メーダが背に回した右腕に連続している。したがって、右腕の構えは左右相称を崩すモチーフである。クリムトは絨毯の縁を腰の高さに引き上げており、白い三角形の頂点は絨毯の水平の縁に接している。人物はこの接点を背に隠している。このように見れば、アデーレが被る黒い帽子は、肩のところでガウンの波状の縁取りに繋がっており、人物のシルエットを左右相称形に作るためのモチーフであることがわかる。したがって曲線を主体とした人物の輪郭と背後の直線的な色面構成との対照が、この作品の表現のひとつである。

メーダの母親、オイゲニアの肖像(図21)も同時期に制作されたが、やはり解剖学的に確かな身体からなるシルエットではなく、ドレスの輪郭を両肩から釣鐘状に整形することが描写の主眼であり、頭部を背後から覆う装飾パネルも同じ形式を反復している。このパネルは人物の中軸配置に対してアクセントを左方へ移す役割を果たし、画面右上隅の大柄な鳥を入れたパネルとは向きが対向している。唯一写実的な人物の顔と両手は、ややルーズに構えられている。そして指人形のように、この平坦なドレスに付属しているようである。

1916年の《フリーデリケ＝マリー・ベア》(図22)の肖像では、フリーデリケを挟んで左右に図柄の兵士群が対峙し、彼女を攻めているようである。フリーデリケの腰と足首で絞った、二重に膨らみのあるガウンとズボンの衣裳。そして頬が膨らんだ扁平な顔などは、周囲の人物のそれに似る。クリムトは、これらの図柄が作る空想的世界と肖像の人物とを画中で交歓させ

るために肖像の人物の輪郭を様式化して、背後の装飾的な人物像と相似形にしている。

後期肖像画の人物の多くは全身像である場合、両足の爪先を下に向けており、こうした人体形式上の特徴はアイコンの人物像を思わせる。ラヴェンナ旅行の影響は、むしろ後期肖像画の人物像の様式化にあるとも考えられる。ゼルヴァエスは、1912年のクリムト50歳の誕生日を祝した評論の中で彼を「古の形式の魅力を再発見した男」と呼び、「ビザンチンの芸術家たちやクリヴェリ、ポッティチェリ」と比較し、その上で「クノップ、トーロップ、ピアズレー」らを想起すると言っている⁵¹。クリムトは当代の人物を記念するために、プリミティヴな美術の造形を新たに解釈しているのである。

後期肖像画における油彩技法

肖像の人物と装飾として描かれたイメージ世界とを結ぶもうひとつの重要な手法は、特徴ある色彩技法である。1912年から16年にかけての以上4作品は、すべてタッチやストロークが目立ち、マチエールが荒い。それは人物像の内部形式のみならず周辺においても同様であり、相似性が優先される頭部などの肉体部分を除いて、描写技法は大胆である。これはすでに《黒い羽根付き帽子の女》で実践されていた。クリムトは、初期風景画において印象主義的に色調を分割していたが、これら後期の作品ではタッチを並列して気分を作るのではなく、かなりの粗描きによって濃く色が溜まった部分と下地が透けるほどの薄塗りの部分とを交互に生じさせ、こうした色彩の活気づけによって賦彩面の表面的緊張を緩和している。結果として筆跡による迷彩効果が生じ、人物と背後の装飾面との境界が薄れている。

また、主な調子に対する対比的な色を十分に混色することなく塗ることで、絵肌の細部に周囲とは異なる色が現れ、セザンヌが行ったような色彩の分散が見られる。例えば、アデーレのガウンの緑青色の縁取りは人物の身体と周囲の装飾地との境界を成しているが、これと同じ色が背地の各所に浮き出ている。またオイゲニアのドレスの斑紋の各色には乳白の調子が浮き出ており、各パターンの境界が判然としない。バックの黄色の面にも周辺の黄色の中に半ば埋められたような、花柄様のパターンが人物の腰より下の高さに現れている。ドレスとバックとの差異は、色の密集度の相違でしかない。こうした色彩効果の一役を色斑として担うのが、シノワズリー風の図柄である。これらの小色彩組織は、画面の各所に散在して各モチーフを連結している。

さらにクリムトは有彩色の線によって人物の輪郭線を引いている。メーダのブラウスの襟首の輪郭線は赤色であり、これは服の縁取りとも見える。赤い線は両肩まで延長されており、ブラウスの白と背地の赤との対立を避けるように筆で擦ってぼかされている。さらに、肘から先の輪郭線は緑を用いて背地の色調と対比させている。

肖像人物と衣服、および装飾図柄 —— 結びにかえて

シュトロープルは、メーダ・プリマヴェージュのスカートの背後にある白いピラミッド型について、その斜辺が「画面の深さを感じさせ、少女のドレスの白とも相俟って非現実な感じがある。そして彼女は、赤く照り映える空に花が散る、夢の風景に佇むかの如くに描かれている。」と評する⁵²。後期の全身像の肖像画では、下方へ傾けられた床面から壁面へかけて画面奥への後退が感じられるように床の装飾文を配列したり、人物の爪先を斜め下に向けるなどして、観者の視線を画面内へ導き入れようとしている。そして壁面は装飾面というよりも、むしろ歴史的にも隔たった異国の世界として扱われている。

クリムトは、1902年に分離派館の《ベートーヴェン・フリーズ》を描いて以来、インテリアやグラフィック・デザインとの調和を念頭において、想像力を発揮させてきた。そうした意匠の制約があつてこそ、彼の奇想が触発されたとも言える。衣服やその周囲にあしらわれた奇抜な装飾文様は、きつく体を折り曲げてポーズする空想的存在の女たちにこそ似つかわしい。

ホフマンと共同して多大な労力を費やしたストックレー邸食堂室のフリーズは、工芸や建築と絵画との領域の相違を彼に強く知らしめたのであろう⁵³。いわゆる黄金様式を挟んで生じた絵画上の変化を示すのは、工芸的に緻密な仕上げから自由になった手の動きである⁵⁴。ノヴォトニーは後期肖像画の装飾について、「衣裳のにぎやかな図柄は不規則に並び、しばしば歪んでおり、それ以前の装飾的性格が消失している。」と言う⁵⁵。しかしクリムトは、東洋的な歴史モチーフをもとに絵画的ファンタジーを描き、新たな色彩技法と衣裳の柄とを用いて、実在の人物をその中に遊ばせた。

直立するアデーレは宙に視線をさまよわせ、背後の遠い異国の情景に想いを馳せているのであろう。騎馬群がその中へ駆け込み左方の楼門へと抜け出る、帽子の黒い楕円は肖像の人物と想像世界との緩衝領域となっている。オイゲニアのドレスは周囲の黄色の調子に埋もれるようであり、脇のパネルの中のユーモラスな鳥が丸顔の彼女を見つめている。「踊り子」と題されたリア・ムンクの肖像（1916－18年頃）は（図23）、故人を偲んで記憶で描かれているが⁵⁶、彼女が素肌に纏う衣裳の斑紋は、テーブルの生け花から左手に持つ花、さらにバックの右側にある大きな毬状の花柄紋の間を連結している。そして、東洋の人物像が描かれた、補色の緑色の面へ彼女の身体を埋めている。振り返った彼女の右肩の先には、3人の人物が揃って彼女に顔を向けている。リアの面立ちには、霞んだように乳白の調子がかけており、これを見遣る図柄の人物の顔も塗りつぶされたように判然としない。クリムトは、すでに現世を離れて空想世界に佇むリアの姿を描いている。

注

- 1 Max Eisler, *Gustav Klimt*, Wien, 1920, pp.45-47.
- 2 Ibid., p.43.
- 3 Fritz Novotny, “Die Landschaft”, in: ed. Fritz Novotny, Johannes Dobai, *Gustav Klimt mit Catalogue Raisonné*, Salzburg, 1967, 2. Auflage, 1975, p.69.
- 4 Marian Bisanz-Prakken, “Gustav Klimt: The Late Work, New light on The Virgin and The Bride”, in: ed. Renée Price, *Gustav Klimt The Ronald S. Lauder and Serge Sabarsky Collections*, exh. cat., Neue Galerie New York, 2007, New York, Munich, Berlin, London, p.105.
- 5 ビザンツ・ブラッケンは上掲の英語論文中で、クリムト自身がこのような内容の発言をしたかのように書いているが (...the mosaic frieze for the dining room of the Palais Stoclet in Brussels, which he described after its completion in October 1911 as a work “that was surely the final logical consequence of my ornamental development.” ...), 女史が引く1911年のベルタ・ツッカーカンドルの批評では、ジャーナリストの推測として「(ストックレー邸フリーズをもってー引用者注) 彼の装飾様式の時代が終結したと言えよう」 (...ein Werk, welches wohl die letzte Konsequenz seiner ornamentalen Periode sein dürfte, ...) と書かれている。Ibid., pp.105-106. See Berta Zuckerkandl, “Der Klimt-Fries,” *Wiener Allgemeine Zeitung*, October 23, 1911, p.3.
- 6 Bisanz-Prakken, op. cit., p.106.
- 7 ビザンツ・ブラッケンは、クリムトが梅毒に感染していた可能性を、作品の主題にも関わるとして重要視している。Ibid., pp.124-127, 129 (note 46). クリムトの書簡には、「腫物が出てきた」という記述も見られる。Wolfgang Georg Fischer, *Gustav Klimt und Emilie Flöge: Genie und Talent, Freundschaft und Besessenheit*, Wien, 1987, p.180, no.237. (以下、フィッシャー編集の書簡整理番号により、Fischer, no. と略記する。)
- 8 Eisler, op. cit., p.43.
- 9 Christian M. Nebehay, *Gustav Klimt, from drawing to painting*, Vienna, 1992, 1st. pub. 1994, reprinted, 2007, p.136. ネーベハイは、ホフマンとクリムトとの共同制作の絶頂期は、1908年と09年のクンストシャウであるとする。
- 10 Jane Kallir, *Viennese Design and the Wiener Werkstätte*, 1986, London, p.124.
- 11 Rudolf von Larisch, *Beispiele künstlerischer Schrift*, Wien, 1900, pp.2-3.
- 12 Alice Strobl, “Signatur und Datum”, in: *Gustav Klimt: Die Zeichnungen*, Salzburg, 1980-89, Band IV (Nachtrag), pp.213-219. (以下、同全集を Strobl, Bd. と略記する。)
- 13 Werner Hofmann, *Gustav Klimt und Wiener Jahrhundertwende*, Salzburg, 1970, Hamburg, 2008, pp.110-114. ヴェルナー・ホフマンはこの図と地の問題について、本論と同じく《金魚》を例にあげ、さらに正方形徽章 (Signet) の中に描かれた図形把握の問題に進む。そしてエルンスト・マッハによる異なる音声周波数の感知に関する理論 (1886年) とクリスティアン・フォン・エーレンフェルスによる形態認知の理論 (1890年) に言及し、当代の科学を新しいデザインの根拠とする。
- 14 Novotny, “Die Anfänge und der Beginn der Reife”, op. cit. (note 3), p.74.
- 15 Bisanz-Prakken, *Gustav Klimt und die* 》Stilkunst《 Jan Toorops, in: *Klimt-Studien*, special issue of *Mitteilungen der Österreichischen Galerie*, vols.22-33, nos.66-67 (1978-79), p.179.
- 16 Ibid., p.179.
- 17 Sophie Lillie, “The Golden Age of Klimt, The Artist’s Great Patrons: Lederer, Zuckerkandl and Bloch-Bauer”, in: *Gustav Klimt The Ronald S. Lauder and Serge Sabarsky Collections*, op. cit., pp.76-77. リリーは、クリムトに付いたパトロンの中でも、アデーレの夫フェルディナント・ブロッホーバウアー

- が「彼にとって最も重要で、富裕なパトロンの一人であった」と言う。
- 18 Strobl, “Bildnis Adele Bloch-Bauer”, op. cit., Bd. I, p.302.
- 19 Ludwig Hevesi, “Bilder von Gustav Klimt”, in: *Alt Kunst und Neukunst*, Wien 1909, p.207. ヘヴェジは、サン・ヴィターレ教会堂の皇帝と皇妃を荘厳するモザイクの輝きが、現代の絵画でも可能であると言ひ、「マンハイムで展示された2作品は、われらがご婦人がたの肖像画である。枢密顧問官フリッツ・リートラー女史とアデーレ・ブロッホ夫人だ。」と2作品を挙げている。そしてどちらの作品を指すでもなく、「現代のモザイク肖像画、これはあまり耳慣れない言葉かもしれない。」と言う。
- 20 Hevesi, “Gustav Klimt und die Malmosaik”, ibid., pp.211-212.
- 21 Fischer, no.40. 当該の箇所は「—ラヴェンナでは惨めなことばかり—途方もない輝きのモザイク壁画—」とあり、モザイクについては複数形で *die Mosaiken* と書かれているのみである。フィッシャーが記載する絵葉書の図柄については、“Ravenna. Interno della Basilica di S. Vitale, Photo” とある。ただし、クリムトの書簡は全てが保存されているわけではない。エミーリエとクリムトの姪が、クリムト死去時に大量の書簡類を焼却したとされる。See Christian M. Nebehay, *Gustav Klimt, Das Skizzenbuch aus dem Besitz von Sonja Knips*, Wien, 1987, p.26.
- 22 Johannes Dobai, “Evrekatalog der Gemälde”, op. cit. (note 3), pp.317-318. ドーバイは1901年、1903年、そして1907年に撮影された3枚の写真を比較し、ヒュゲイアの姿と死がまとうヴェールの変化に言及している。この他にも、人物像の削除、構図の安定化などの変更も観察することができる (see ibid., p.317. Abb., Zustand1, Zustand2, Endzustand)。
- 23 See Hevesi, “Bilder von Gustav Klimt”, op. cit., p.209. ヘヴェジは、マンハイムの展示作品であった《女の生の三段階》について「クリムトラしい裸体描写」(in jener Klimtschen Nacktheit)と呼んでいる。これはクリムト作品の本質が裸体による表現にあることを指していよう。
- 24 アデーレの胸元にある鋭角三角形の連続文様は、1907年にクリムトが撮影した、エミーリエのサマードレスの胸元に見ることができ、これはクリムトがデザインしている (see Nebehay, op. cit. (note 9), p.244, plate291)。したがって、アデーレの身体部分の三角形図柄は胸元飾りとの調和のためとも考えられる。またピラミッド中の眼球模様は、すでに1902年の《ペートーヴェン・フリーズ》の「敵対する力」に見る、遣り手らしき太った女のスカートに蛇の鱗文様として現れる。そこには網目模様の中に眼球様の紋があり、この眼球図柄は背後のティフォンの胴の鱗にも、一層大きく描かれている。そして女が悪の蹇族または首謀者であることを示している。こうした文様と人物の役割との関連付けは、クリムトの象徴主義的制作における表現方式のひとつであると考えられる。
- 25 Strobl, op. cit., Bd. II, p.28.
- 26 馬淵明子「クリムトと装飾—ウィーンにおける絵画のジャポニスム」展覧会カタログ：「ウィーンのジャポニスム」展、監修ヨハネス・ヴィーニンガー、馬淵明子、東京新聞 1994年、p.22.
- 27 Hevesi, “Weiteres von Klimt”, op. cit., p.318. Strobl, op. cit., Bd. II, p.27.
- 28 Strobl, op. cit., Bd. I. p.302. シュトロープルによると、すでに1903-04年には身体部分とドレスの広がりとを分割した素描が存在する。この素描のドレスには三角形の図柄は入っていない (シュトロープルによる素描整理番号 nos.1143~1151)。
- 29 クリムトは Adele と Bloch-Bauer の各頭文字を、肩から垂れるヴェールに付いた金色の正方形の中にパターンとしてデザインしている。ことにA型のパターンは、人物の胴を覆う眼のある三角形と相似形である。
- 30 See Nebehay, “Gustav Klimt and Josef Hoffmann”, op. cit. (note 9), p.133. ネーペハイは、ウィーン工房の最良筋の眼識を、極小の相違すら見逃すことのない「アルゴスの眼」を持って作品を閲した、と喩えている。

- 31 Alfred Weidinger, “Frauen und Natur im Werk von Gustav Klimt”, in: ed. Jane Kallir, Alfred Weidinger, exh. cat., *Gustav Klimt auf der Suche nach dem Gesamtkunstwerk*, Hangaram Art Museum, Seoul Arts Center, Südkorea, 2009, München, Berlin, London, New York, 2009, p.53. ヴァイディンガーは尾形光琳の影響を構図に見るが、筆者はさらに観察を進めて、衣服が膨らみながら曲線を描いて下降する平面の中に、水流とも見える同種の描線が描かれる点に、琳派の影響を見たい。
- 32 マッキントッシュは、1900年の第8回分離派展で一室全体を家具からインテリア全般にわたってデザインしている。また、当時のウィーン工房の出資者、ヴェルンドルファーの自邸にある音楽室のデザインも手掛けている。また、ホフマンはグラスゴーに赴き、現地で建築、インテリア、家具の総合的な様式化を実見している。また1902年にマッキントッシュがウィーンを訪れた際には面会もしている。See Nebahay, op. cit. (note 9), p.134. Roger Billcliffe, *Charles Rennie Mackintosh, the complete furniture, furniture drawings and interior designs*, Guildford and London, 1979, Second edition 1980, esp. pp.13-14, 94-96, 122-126.
- 33 See Nebahay, op. cit. (note 9), p.120, fig.130. ウィーンのホーエ・ヴァルテにホフマンが設計したヴィラの室内写真。1903年頃撮影。暖炉の上に掛けられたヘンネベルク夫人の肖像画は、その左方にある方形壁龕とサイズが釣り合っている。
- 34 Hevesi, “Neubauten von Josef Hoffmann”, in: *Alt Kunst und Neukunst*, op. cit., p.216.
- 35 Franz Servaes, “Klimt. Zu seinem 50. Geburtstag (14. Juli 1912)”, in: *Der Merker, Österreichische Zeitschrift für Musik und Theater*, Jg. 3, Teil III, Juli-September, New York 1970, p540.
- 36 Susanna Partsch, *Klimt Leben und Werk*, München, 1990, p.245.
- 37 Strobl, op. cit., Bd. II, p.227.
- 38 Franz Servaes, “Ein Streifzug durch die Wiener Malerei”, in: *Kunst und Künstler*, Nr.8, 1909-10, pp.588-589.
- 39 Ibid., p.589.
- 40 See Fischer, op. cit., p.162. 最もひどい表現では、「金曜にはさっさと田舎に行って、こんなに付いたくブリュッス（ブリュッセルー原注）の垢を落とすことにするよ。」（1910年7月27日付絵葉書。Fischer, no.260: “Ich fahre einfach Freitag ab - such’ am Lande und weiter diesen Brüss[eler] “Dreck” zu erledigen -”
- 41 Fischer, no.219. このあとに続けて「ひどい絵ー才能なし」（- Auch ein schlechtes Bild -talentlos!）とあるが、マドリッドで見た絵か、自らの手になるストックレー用の下絵であるかは不明。
- 42 Strobl, “Zur Geschichte des Stoclet-Frieses 1905-11”, op. cit., Bd. II, p.140. See Zuckerkindl, op. cit., pp.2-3.
- 43 抱き合う男女の左右の位置を変え、女の右手をジェスチャーのように直立させて、男の肩に手を添える。そして男のガウンがより広く二人を覆うようにしている。また、この作品に特徴的なモチーフは伸び広がる唐草文様の本であるが、食堂室壁面に貼り付けられた大理石の縞目とも調和している。シュトロープルは、フリーズの色彩にはホフマンが選んだ大理石の色が影響している（Ibid., p.140.）。このフリーズに関するクリムトの着想は、相当に受動的であったと考えられる。
- 44 Fischer, no.324.
- 45 Fischer, no.278. クリムトの記述は以下の通り。“Heute kommt Frau Primavesi-bin neugierig!-malen kann ich jetzt nix.”
- 46 Strobl, Bd. II, p.217.
- 47 Ibid., p.217.
- 48 クリムトの記述は以下の通り。Fischer, no.184（1909年10月19日付）：“Gestern Nachmittag mit

- Tschudi Privatgalerie besucht-Cezanne-Manet-sehr schön!”, no.188 (1909年10月21日付) : “abends “Olympia”-ganz interessant! viel “gemalte” Schönheit...”
- 49 Strobl, op. cit., Bd. II, p.259.
- 50 Ibid., p.274.
- 51 Servaes, “Klimt”, op. cit. (note 35), p.539.
- 52 Strobl, op. cit., Bd. II, p.274.
- 53 Fischer, no.256. ストックレー邸竣工前年の1910年7月25日付の絵葉書には、ホフマンに対してやや距離を置いているような記述が見られる。「…馬鹿らしい。一生の苦役を宣告されたみたいな気分だ。ホフマンときたら、この夏はブリュッセルだのオステンデだの—飛び回ってるよ。」 (... Ich blöd! Fühle mich wie ein zu lebenslänglicher Zwangsarbeit Verurtheilter. Hoffmann geht leider während des Sommers auch fort - nach Brüssel Ostende etc.)
- 54 See Novotny, op. cit., p.69. ノヴォトニーは、「洗練、精細、蕩尽、平滑な仕上げと精緻さとの調和といったものとの離別、つまり彼の芸術にあったあらゆる美なるものとの決別となった」と後期描写様式を評する。
- 55 Ibid., p.40.
- 56 Lillie, op. cit., p.67. リア・ムンク（本名マリア・ムンク）は、クリムトのパトロンであったムンク家の娘。24歳の時、悲恋の揚句に自死した。クリムトは死の床にある彼女も描いている（Dobai による作品整理番号は、no.170. See note 3.）。両親は、この第二の肖像画を受け取らず、クリムトはこれに補筆し、「踊り子」と改題した。そして、第三の肖像画も描かれたが、クリムトの死去のため未完となった（Dobai, no.209）。



図1
《アデレ・ブロッホーバウアーⅠ》1907年、
キャンヴァス 油彩 金彩、138×138cm、ニュー
ヨーク、ノイエ・ギャラリー

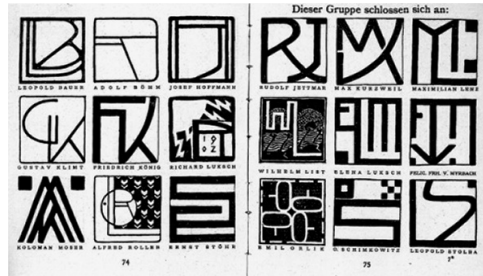


図2
第14回分離派展カタログ、1902年、出展作家たちのモノ
グラム集



図3
GUSTAV KLIMT
のサインとモノグ
ラム、《エミーリ
エ・フレーゲ》
1902年（細部）



図4
《金魚》1901-02年、
キャンヴァス 油彩、
181×67cm、ゾーロトゥル
ン、ゾーロトゥル
ン美術館



図5
《ベートーヴェン・フリーズ》（「幸福
への憧れ」部分）1902年、カゼイン塗
料 漆喰、総延長34.14m 幅2.15m、
ウィーン、オーストリア美術館



図6
ジョルジュ・ミンヌ《見捨
てられし者》1898年、リト
グラフ、26.8×18.2cm、ブ
リュッセル、王立アルペー
ル図書館



図7
コロマン・モーザー《鮭
の循環》1899年、布地用
見本、Ver Sacrum 誌に
掲載



図8
《ベートーヴェン・フリーズ》(部分)、「ボエジー」(細部)



図9
《フリッツァ・リートラー》1906年、キャンヴァス 油彩、153×133cm、ウィーン、オーストリア美術館



図10
《医学(同名の絵画作品のための構図習作)》1898年、キャンヴァス 油彩、72×55cm、個人蔵



図11
《水蛇Ⅰ》1904-07年頃、羊皮紙 水彩、50×20cm、ウィーン、オーストリア美術館

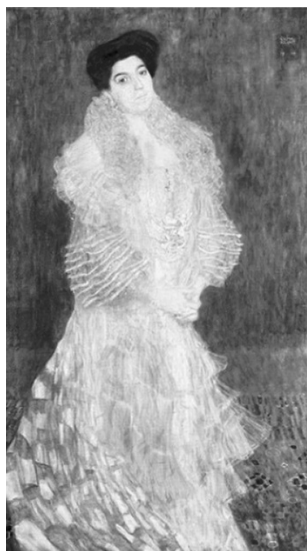


図12
《ヘルミーネ・ガリア》1903-04年、キャンヴァス 油彩、170×96cm、ロンドン、ナショナル・ギャラリー



図13
《エミリー・フレゲ》1902年、キャンヴァス 油彩、181×84cm、ウィーン、市立歴史博物館



図14
アルフレート・ローラー 《第 XIV 回 オーストリア造形美術家連盟一分離派展：クリンガー、ベートーヴェン》1902年、リトグラフ、99.5×62.5cm、MAK—オーストリア工芸／現代美術美術館



図15
《ゲルタ・フェルゼヴァニ》1902年、キャンヴァス 油彩、150×45.5cm、個人蔵

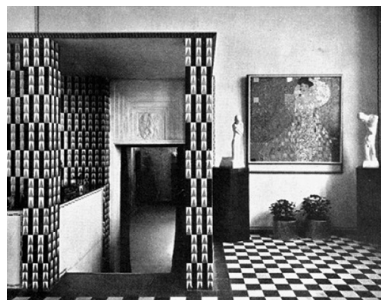


図16
ヨーゼフ・ホフマン「ウィーン工房展」展示会場、1907年



図17
《赤と黒の婦人像》1907—08年、キャンヴァス 油彩、96×47cm、個人蔵



図18
《黒い羽根付き帽子（羽根付き帽子をかぶった女）》1910年、キャンヴァス 油彩、79×63cm、個人蔵

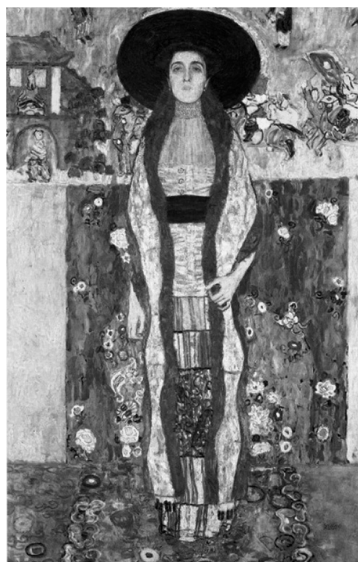


図19
《アデーレ・ブロッホ-バウアーⅡ》1912年、キャンヴァス 油彩、190×120cm

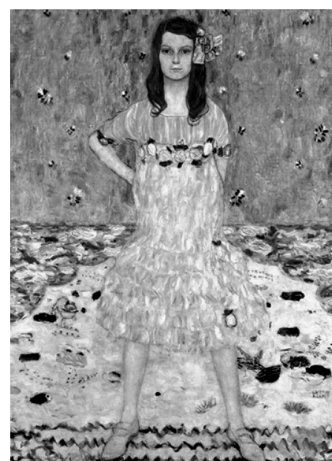


図20
《メーダ・プリマヴェージュ》1912年、キャンヴァス 油彩、150×110cm、ニューヨーク、メトロポリタン美術館



図21
《オイゲニア・プリマヴェージュ》
1913-14年、キャンヴァス 油
彩、140×84cm、豊田、豊田市
美術館



図22
《フリーデリケ＝マリー・ベアー》1916年、
キャンヴァス 油彩、168×130cm、ニュー
ヨーク、メトロポリタン美術館



図23
《踊り子》1916-18年、キャン
ヴァス 油彩、180×90
cm、ニューヨーク、ロナル
ド・S・ローダー&サヴァー
スキー・コレクション