

ウィーン美術史美術館階段ホールの壁面装飾 ——クリムトの《古代エジプト》と《古代ギリシア》を中心に——

西 田 兼

2012年クリムト生誕百五十周年を記念して、彼の生まれ故郷ウィーンでは様々な展覧会やイベントが開催されたが、中でも大きな話題となったのが、美術史美術館で開催された「美術史美術館におけるクリムト」と題された展覧会である¹。この展覧会が話題になった理由は、今まであまり見ることでできなかったクリムトの作品をじっくり間近に見ることができたからだ。こう書くと、個人収集家の秘蔵の作品が公開されたのかと思われるかもしれないが、残念ながら事実はその逆である。というのもその作品は、完成以来、当の美術史美術館において、ずっと人々の目に触れるところに展示されてきたものだったからだ。

話題になったその作品とは、美術館の階段ホールを飾るクリムトの壁画である。この壁画は美術館の二階の絵画展示室に至る階段ホールの天井近くのきわめて高い、奥まった場所にあるせいで、展示されているといっても、目の前の壁に目線の高さで展示されている作品と面と向かって対峙するというような、作品に対するいわば普通の接し方をすることが今まで不可能であった。そこで、壁画にとってはある意味不幸なこの状況を何とか改善すべく、展覧会ではクリムト・ブリュッケ（クリムト橋）（図1）と呼ばれる特設の足場を設け、来場者がこの天井近くの作品を間近に見ることができるようにしたのである。

こうした開催者側のはからいのおかげで、これまで質の高い複製画像がなかったこともあり、ほとんど研究されていなかった古代エジプトをテーマにしたクリムトの壁画について、一気に調査研究が進展することとなった。このような事情をふまえ、本稿では、今回明らかになったこの壁画のモチーフの源泉を詳しく紹介することを第一の目的とし、加えて、同じ壁面の古代ギリシアをテーマにした壁画と合わせ見ることにより、この二つのテーマを扱ったクリム

¹ Gustav Klimt im Kunsthistorischen Museum, 2012.2.14-2012.5.6, Kunsthistorisches Museum Wien

トの作品が、同じホールの他のテーマを扱った作品とは異なる特徴を持っていることを明らかにすることをめざしたい。

1 美術史美術館階段ホールの壁面装飾

美術史美術館の階段ホールは、クリムトだけでなく複数の画家の手になる大小合わせるとその数ゆうに五十を超える作品によって飾られている。今回われわれが取り上げるのは、その中のたった四点でしかないが、その四点を見る前に、このホールの全体の装飾プランについてあらかじめ概観しておくことにしよう²。

巨大な階段ホール（図2）は二階部分が回廊になっており、豪華な大理石の柱によって支えられた壁面の装飾は、大きく上下二段の水平の帯状の区画に分けられる。壁一面につき、上段には三つのリュネット（半月形の画面）、下段には四つの柱間（二本の柱に囲まれた短冊状の画面）と六つの三角小間（直角三角形の斜辺が直線ではなく、アーチ状の四分の一の円弧になった画面）が存在し、それらすべてに装飾壁画が描かれている。ただし壁画といっても、ルネサンスのそれのように、壁に直接描かれたものではなく、あらかじめ描かれたキャンバスを壁に貼り付けたものだ。

当初の計画では、これらすべての壁面を当時ウィーンでもっとも人気の高かったマカルト（Hans Makart）に任せることになっていたが、マカルトは上段のリュネット十二枚を完成させた時点で、下段の装飾をすべて残したまま不幸にも亡くなってしまったため、計画変更を余儀なくされることとなる。その後紆余曲折があったものの、最終的にマカルトが残した下段の装飾は、当時クリムトが弟エルンスト（Ernst Klimt）と美術学校時代の学友マツチュ（Franz Matsch）たちといっしょに三人で共同経営していたアーティスト・カンパニー（Künstler-Compagnie）という名の工房に任されることに決定した。彼らに課された課題は、古代エジプトから十九世紀におよぶ美術の流れをそれぞれの時代を代表する様式によって表現することで、時代や地域によって分けられた全部で十二のテーマの中からクリムトが担当したのは、ちょうどその三分の一にあ

² 美術史美術館階段ホールの装飾の基本理念、すべての壁画の作者、配置、画面の形、モチーフなどについては以下を参照のこと。Otmar Rychlik, *Gustav Klimt, Franz Matsch und Ernst Klimt im Kunsthistorischen Museum, Wien 2012.*

たる、古代エジプト、古代ギリシア、初期イタリア・ルネサンス、十五世紀のローマ・ヴェネツィアの四つであった。

2 クリムトとエジプト美術

美術史美術館階段ホール天井近くの「古代エジプト」をテーマにした三角小間の壁面（図3、4）を見ると、一人の裸の女性が真っ先にわれわれの目に飛び込んでくるが、この古代エジプトの象徴としてクリムトが描いた女性はいったい誰なのか、そしてその手本となるような作品が古代エジプト美術の中にあるのだろうか。古代エジプト美術の特徴を少しでも知っている者なら、後半の問いに答えることは簡単だ。仮にクリムトがこの女性の手本として古代エジプトの絵画を用いたとすれば、古代エジプトの絵画においては、基本的に人物の顔はすべてプロフィールで描くという厳格な規則があるので、クリムトが描いているような正面観はありえない。ひるがえって、仮にクリムトが彫刻を手本として用いていたとしても、古代エジプト美術において女性が裸体で表現されることは、奴隷や子供など、きわめて限られた場合を除き、これまたありえないことを思い出せば、この場合もまたクリムトの手本となるような作品は存在しないことがわかる。

つまりいずれにせよ、ここに描かれた裸の女性の手本となるような絵画なり彫刻は、エジプト美術には原理的に存在せず、したがって彼女はクリムトの創作だということになる。だとすると、同じ壁面を埋め尽くす他のモチーフも、いかにも古代エジプト風に見えるようにクリムトが独自に描いたものなのだろうと推測したくなるが、実はこの裸の女性だけが例外で、他のモチーフに関しては、ほとんどそのすべてに手本となる実際の作品が存在することが判明している³。ただしクリムトが手本としたのは、当の美術史美術館の古代エジプト・

³ クリムトの初期画業を代表する作品であるにもかかわらず、これまで長きに渡りモチーフの源泉が解明されていなかったのは、本文中にあるように、作品を間近に見ることが難しかったこともあるが、それ以上に、古代エジプト美術がいわゆる西洋美術史研究者にとっては専門外だったということが大きい。こういった事情もあり、今回すべてのモチーフを同定したチェルニーの専門は、西洋美術史ではなくエジプト考古学である。なおモチーフの同定に関する本稿の記述はすべてチェルニーに拠る。

Ernst Czerny, "Gustav Klimt und die ägyptische Kunst. Die Stiegenhausbilder im Kunsthistorischen Museum in Wien und ihre Vorlagen", in: Österreichisches Bundesdenkmalamt (ed.), *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, Bd. 63 (LXIII), Heft 3/4, Wien 2009, pp. 259-277. 以下

コレクションではなく、エジプトにおける発掘調査の成果をまとめた当時の出版物に掲載された写真や図版であった。

では美術史美術館にも立派な古代エジプト・コレクションがあるにもかかわらず、なぜクリムトはそれを手本としなかったのだろうか。その理由は、クリムトが壁画制作に取り掛かった際、元々別の場所（ベルベデーレ宮殿の下宮）に収められていた皇室のエジプト・コレクションは、新たに開館されることになった美術史美術館への移転に備え、すでに梱包作業が完了していたため、作品に直に接することができなかったからである⁴。以上のことを念頭に、ここからは、実際の壁画をモチーフの源泉という観点から詳しく見ていくことにしよう。

3 古代エジプト（三角小間）

三角小間の主役を演じるかつらをかぶった裸の女性は、イシス (Isis) と呼ばれる古代エジプトで最も人気が高かった神の一人で、その意味では、クリムトが古代エジプトを象徴するモチーフとして彼女を選んだのも十分納得できる。彼女はセティ1世の墳墓に見られるようなトビの翼をもった人物（図5）として表されることがあり、彼女の後ろに見える鳥の翼は、そういった彼女の姿に対応しているものと考えられる。しかしここでクリムトが描いている翼を注意深く見ると、それはトビではなくハゲワシの翼であるが、ハゲワシはイシスではなくネケベトという名の女神のアトリビュートとされていることから、ここでクリムトは、単純に一つの手本をそのまま写し取っているのではなく、わざわざ手の込んだ置き換えをおこなっていると考えられる。

この置き換えをおこなうにあたって、クリムトが参照した書物として指摘されている⁵のが、エジプト美術の主要なモチーフの色彩図版が多数掲載されたフランス人エジプト考古学者エミール・プリス・ダヴァンヌの書物（以下『ア

Czerny 2009 と表記。

Ernst Czerny, "Gustav Klimt and Egyptian Art. The Paintings in the Staircase of the Kunsthistorisches Museum Wien and their Prototypes", in: K. Antonicek, R. Holzl and L. Jun (eds.), *Egypt and Austria VII. Representations*, Prag 2012, pp. 57-67. 以下 Czerny 2012a と表記。

Ernst Czerny, "Gustav Klimt und die ägyptische Kunst", in: Rychlik, op. cit. (註2), pp. 73-84. 以下 Czerny 2012b と表記。

⁴ Czerny 2012b, p. 74.

⁵ Ibid.

トラス』と表記)だ⁶。クリムトはまず翼の部分をこの本の別刷りプレート(本文とは別の上質コート紙に印刷された別刷りのカラー図版)第2冊の「工芸品」という見出しのついた91枚目の図6(牡牛の頭部のついたハゲワシの首飾り)(図6)から色と形を引用し、さらにその牡牛の頭部を同じ本の別刷りプレート第1冊の「建築」という見出しのついた35枚目のプレートが一番下の図(図8)に描かれたハゲワシの頭部に付け替えている(図7)。

そして先ほどの第2冊の91枚目のプレートをよく見ると、クリムトがこのプレートから引用したのはハゲワシのモチーフだけでないことがわかる。たとえば、イシスの胸に見える神殿を模した胸飾り(図9)は図15(図10)を、同じく彼女の左上腕部に見える向かい合う二頭のグリフのデザインが施された腕輪(図11)は図14(図12)を、それぞれ忠実に再現している。

ただし忠実にとっても、クリムトにとっての忠実とは、もっぱら色と形であり、大きさについてはその限りではなかった。というのも、91枚目のプレートに掲載されたものはすべて当時の人が身につけるアクセサリーのたぐいであり、それゆえイシスの背後に見られる翼のような巨大なものは考えられないからだ。こういったことを知れば、モチーフの引用をする際、クリムトにとって何が重要であったのかが明らかになってくる。すなわちクリムトにとって重要なのは、あくまで画面を構成するうえでの色と形の面白さという美的価値であり、元のモチーフが持つ意味であるとか大きさという歴史的、物理的な価値は二の次であったといえるだろう。

そしてこの手の掛かる置き換え作業がさらに細かい部分にまで及んでいるのが同じ壁面の背景だ。ここでは便宜上、背景を四つの区画に区切って見ていくことにしたい。イシスの足の付け根のやや下あたりの水平線で区切られた上下二本の帯状の区画、およびイシスの身体の背後に見える左右の区画を重ね合わせ、左上から時計回りに区画①、②、③、④とする(図13)。

区画①の下の方には、おそらくは男性の足と思われるものに手をまわしている白い服を着た女性(図14)が見える。このモチーフは、先に見た『アトラス』のプレート第2冊の46枚目に元の図像(図15)が掲載されている。この場面は、1865年に発見された、第5王朝の高官ティ(Ti)のサッカラにある墳墓のレリーフから取られたもので、白い服の女性はティの妻ネフェルヘテブ(Neferhetep)

⁶ Émile Prisse d'Avennes, *Atlas de l'histoire de l'art égyptien d'après les monuments*, Paris 1877.

である。先にクリムトにとって大きさは問題にならないと述べたが、ここでは男女の大きさをそろえることはなく、意味の重要性によって大きさを変えろというエジプト美術の規則をそのまま受け入れている。同じ区画①にはネフェルヘテプ以外にもう一人、白い服を着て立っている男性の姿（図 17）が見える。残念ながら、この人物の手本となった図版は『アトラス』には掲載されていないので、これまでとはまた別の典拠を探す必要がある。

この人物が新王朝時代の様式で描かれていることに着目し、チェルニーはその手本となる図像が 1852 年に大英博物館に収められた『フネフェルの死者の書』（図 16）の中にあることを突きとめた⁷。この資料の詳細なファクシミリによる複製が出版されたのはクリムトの壁画の完成後の 1899 年だが、すでに 1886 年にナヴィル（Edouard Naville）による『エジプトの死者の書（第 18 王朝から第 20 王朝まで）』という様々な場面を簡略化した線描画が掲載された書物⁸が出版されており、クリムトはこれを利用したと考えられる⁹。区画①に描かれた白い服を着た男性は、死者の書の第 125 番目のヒエログリフで書かれた文章に添えられたイラストに登場する狼の頭を持つアヌビス神に手を引かれている人物（図 18）だ。

残りの区画②、③、④についても、同じように人物に注目すると、区画②には鳥の頭をもったトト神（図 20）が、区画③には、イシスの右足にほとんどその姿が隠れてしまって見にくい、わずかばかりの白い頭をのぞかせる人物（図 23）が、区画④にはハヤブサの頭の上に太陽円盤と二枚の羽根飾りをつけたモンチュ神（図 23）がそれぞれ描かれているのがわかる。これらの人物の手本を特定するためには、先ほどの『死者の書』とはさらにまた別の本が必要だ。

チェルニーが手本として指摘する¹⁰のはドイツ人エジプト考古学者レプシウスの大著『エジプトとエチオピアの文化財』¹¹である。この書物にはカルナック神殿にある花崗岩の聖遺物箱につけられたレリーフから取られた図版が数多く収められているが、その中からクリムトが選んだのは、ピリッポス 3 世の戴冠を描いた場面だ（図 19、22）。ここで戴冠式の進行役をつとめるのが区画②

⁷ Czerny 2012b, p. 77.

⁸ Edouard Naville, *Das Aegyptische Tottenbuch der XVIII. bis XX. Dynastie*. 3 Bde., Berlin 1886.

⁹ Czerny 2012b, p. 77.

¹⁰ Ibid.

¹¹ Carl Richard Lepsius, *Denkmäler aus Aegypten und Aethiopien*, 12Bde., Berlin 1849-59.

のトキの頭を持つトト神である。ただトト神の特徴的な頭部はイシスの身体（ヘソの右あたり）に隠れてほとんど見えないのが残念ではある。

残る区画③、④の人物についても、先ほどと同じ頁にその手本を見つけ出すことができる。元となるレリーフでは、この場面には戴冠にあたって手ほどきを受ける王と、彼にその手ほどきを施す二人の神、すなわちハヤブサの頭の上に太陽円盤と二枚の羽根飾りをつけたモンチュ神と王冠をかぶり人間の頭をもったアトゥム神が登場する。クリムトが選んだのは、二人の神（左：アトゥム、右：モンチュ）に挟まれた王が両方の手を引かれつつ、戴冠式がおこなわれる場所まで連れていかれる場面（図 24）であるが、クリムトの壁画を見ると、王とモンチュだけを残し、左に登場する三人目のアトゥムは省略されていることがわかる。

このような取捨選択は実は人物だけでなく、同じ背景に描かれたヒエログリフにまで及んでいる。壁画の背景のさらにまたその背景をなすヒエログリフは、画面の中で占める場所としては最も目立たない、いわば末席に近く、しかもエジプト考古学の専門家でもない限り、何が描かれていてもわかるはずもないという理由で、さすがにこのモチーフに関してはクリムトがエジプト風を装って適当に描いているのだらうと誰もが思うだらう。しかし驚くべきことに、持ち前の職人気質に由来するクリムトの几帳面さは、人物や神などの主要なモチーフだけでなく、何と背景のヒエログリフにまで及んでいるのだ。

このことを実際の画面で確かめるなら、イシスの向かって右側の区画②と区画③に描かれたヒエログリフはオリジナルをほぼ忠実に写し取っていることがわかる（図 25、26）¹²。では反対の左側の区画①と区画④はどうなっているのだろうか。それぞれの区画が手本とした元のイメージを見ると、両者ともにヒエログリフが記されている（区画④は全く同じ場所）のだが、残念ながらそれらのヒエログリフはクリムトの描いたものとは全く異なっている。だとすれば今度こそ、ここはクリムトの創作かと思いたくなるのだが、実はこの部分にも手本となったイメージが存在する。区画①と区画④には、そのどちらにも、楕円形で囲まれた枠の中にファラオの名を記したカルトウーシュがあることに、しかもそのカルトウーシュが示す王の名前が同一人物の通常名アメンホテプ 3 世（区画④）とその即位名ネブマアトラ（Nebmaatra「真実の主はラーなり」の

¹² Lepsius, op. cit., Tafelwerk Abt. IV, Blatt 2, C1, C2.

意) (区画①) であることに注目し、チェルニーはこの部分がシャンポリオンの死後に出版された書物¹³の中の図版(図27)にあることを明らかにした¹⁴。

チェルニーによれば、クリムトは区画④の元のイメージに記されていたピリッポス3世のカルトゥーシュをシャンポリオンの本にあったアメンホテプ3世のものに置き換えただけでなく、同時に他のヒエログリフについても、アメンホテプ3世のカルトゥーシュの近くにあったものをそのまま利用したということになる(図28、29、30)¹⁵。普通に考えれば、なぜクリムトは画面を構成するうえでそれほど重要とも思えないような些細な点に、これほどまでこだわるのか疑問に思うだろうが、この理由についても、チェルニーは説明を加えている¹⁶。その理由とはヒエログリフの字体にある。区画①を描くに当たってクリムトが参照した死者の書のヒエログリフは草書体が用いられており、これは他の区画で彼が参照した手本で用いられているヒエログリフとは書体デザインが異なるものだった。つまり、ここでクリムトは複数の手本を参照し、それを適宜組み合わせるという手間の掛かる作業をしてまで、全体のデザインの統一感を優先させたかったのだということになる。元となる手本をそのまま写し取るにせよ、そうせずに適宜取捨選択をするにせよ、いずれにしても、その作業は相当骨の折れる仕事だったことは容易に想像がつく。しかしその作業をいわずにおこなったところに、この仕事に対するクリムトの意気込みが表れているのだといえよう。

4 古代エジプト(柱間)

柱間の画面を見ると、そこにはまさに古代エジプトというにふさわしいモチーフが所狭しと並んでいるが、実はこの画面には、個々のモチーフだけでなく、画面全体の構図まで含む手本が存在する。その手本として指摘されている¹⁷のがフランス人考古学者マリエットの『ブラーク博物館アルバム』である¹⁸。この本は現在カイロにあるエジプト考古学博物館の前身にあたるブラー

¹³ Jean-François Champollion, *Monuments de l'Égypte et de la Nubie*, Paris 1835–1847.

¹⁴ Czerny 2012b, p.78.

¹⁵ Czerny 2012b, p. 63., Czerny 2012b, p. 78.

¹⁶ Czerny 2012b, p. 78.

¹⁷ Ibid.

¹⁸ Auguste Mariette, *Album du Musée de Boulaq comprenant quarante planches photographiées par*

ク博物館の収蔵品を高品質の白黒写真とともに紹介したガイドブックで、その中の図版 15 (図 31) がクリムトの手本だ。この写真に写っているのは、マリエット自身がデエル・エル・バハリ (Deir el-Bahari) で発掘作業に当たった古代エジプト第 25 王朝の高官ネスミン (Nesmin) の妻ティテネーゼ (Titenese) の墓からの数々の出土品だが、先に述べたように、クリムトはこの写真の右半分を、多少の変更を施してはいるものの、個々のモチーフだけでなく構図も含めて、そっくりそのまま写し取っている。

なかでも一番目立つのがミイラを入れる木製の人型の棺で、このモチーフに関しては、胴体の前面につけられたヒエログリフや絵画的なイメージにいたるまで、ほぼ完璧といえる程度にまで再現されている (図 32)。ただ元の棺の顔の暗い色は、クリムトによって明るい色に変更されているため、見るものに対する印象はかなり生き生きとしたものになっている。

人型の棺の前に見える、死者をミイラにした後でその内臓を保管するための箱形の棺もほぼ原形 (図 33) どおり再現されているが、前面の左半分の図像表現は省かれ、代わってそこにはクリムトのサインが施されている (図 34)。エジプト美術では、左右対称が原則とされているので、これは規則違反であるが、クリムトがそういったエジプト美術の規則をどこまで知っていたのかわからない以上、これが彼の意図的なものなのか否かについて判断を下すのは難しい。ただそうはいっても、テーマ的、場所的にこの壁面に対応する古代ギリシアを表す柱間壁面にも、これと同じような空白の平面にクリムトがサインを施している (図 35) ことを知れば、ここでの規則違反は意図的なものと思われる。

先の箱形の棺の手前にももう一つ箱形の棺 (図 36) が見えるが、このモチーフは大きさと置かれた場所のみを受け継ぎ、そこに施された装飾に関しては、先ほどの図版 15 ではなくまた別の図版 14 の中央に写っている墓標 (図 37) に置き換えられている。

以上がマリエットの本『ブラーク博物館アルバム』の図版 15 (一箇所のみ図版 14) に見られたモチーフだが、クリムトの壁画にはまだ他にも、元の図版にはなかったモチーフがいくつか残っている。それは背景右奥にその顔が見えるハトホル神の柱頭 (図 38) と箱形の棺の上の三点の彫刻 (図 40、42、

44) だ。ハトホル神の柱頭の手本は、マリエットの本ではなく、三角小間のモチーフの源泉として既出の『アトラス』のデエル・エル・メディーナ (Deir el-Medina) のハトホル神殿を扱ったプレートの中に掲載されている (図 39)¹⁹。手前の箱形の棺の上の彫刻は、その特徴ある姿から冠をかぶったイシス神だとすぐにわかるが、これと全く同じ写真は、再び『ブラーク博物館アルバム』の図 10 (図 43) に掲載されている²⁰。さらに後ろの棺の上にも二体の彫刻が見えるが、身体の一部が少し柱の陰に隠れた左の彫刻はチェティ (Cheti) の像で、これも図 25 (図 41) に写真がある²¹。最後に残るもう一体の黒い彫刻は、その姿かたちをクリムトが現物に忠実に再現してくれているおかげで、現在トリノのエジプト美術館の所蔵品となっているプタ神の像 (図 45) であることは容易にわかる²²。しかしこの像の図版は他の彫刻やモチーフとは異なり、これまで指摘されたとの本にも掲載されていない。この点に関しては、今まですべてのモチーフの源泉を同定してきたチェルニーも特定の源泉を見つけ出すことができなかったと述べているが、まったく何の資料もなくクリムトがこの像を描くことはありえないので、おそらくこの壁画の制作にたずさわった関係者の誰かが所有していた個人的な写真を使ったのではないかと推測している²³。

以上、クリムトの古代エジプトをテーマとする二枚の壁画をチェルニーの研究成果を紹介しながら詳細に見てきたが、その結果わかったことは、たとえそこに描かれたモチーフのほとんどすべてに元となる手本があったとしても、クリムトはそれを丁寧に写し取るだけでなく、同時に様々な手本を切り取り、組み合わせ、置き換えながら、彼なりの美的感覚に沿うべく創意工夫を凝らしていたということだ。そしてそういったクリムトなりの試行錯誤があるがゆえに、美術史美術館の壁面装飾は、ただ単にエジプト風のモチーフを写し取っただけの、室内装飾業者による「コピー」ではなく、クリムトならではの美的感覚がそこに宿る彼の「作品」となっているのである。

¹⁹ Czerny 2009, p. 271.

²⁰ Czerny 2012b, p. 81.

²¹ Ibid.

²² Ibid.

²³ Ibid.

5 古代ギリシア（三角小間）

さてここからは「古代ギリシア」をテーマにした壁面に目を向けてみよう。「古代ギリシア」は女神アテナ（三角小間）と少女を思わせる女性（柱間）の二人の姿によって表されている（図 46、47）。まずは三角小間から見ていこう。先に見た「古代エジプト」に登場する数々のモチーフとは異なり、クリムトが「古代ギリシア」の象徴として描いたアテナについて、その典拠となった彫刻や絵画は発見されていない。よく知られているように、クリムトはこの美術史美術館のアテナを描く前に、すでに何度かアテナを描いている。その中でももっともわかりやすいのが、1889年の《彫刻の寓意》（図 48）の背景に登場するアテナだ。このアテナは、かの有名な古代ギリシアを代表する彫刻家フェイディアスが作ったとされるアテナ・パルテノスのほぼ完全なコピーなので、残念ながら美術史美術館のアテナの手本ではない。しかしそもそもアテナ自体が、数ある古典の神々の中で、もっとも人気が高い神の一人であったことを考慮するなら、ここでは、クリムトの描いたアテナの典拠となった特定の作品にこだわる必要はそれほどないと思われる。というのも、実際のところ、クリムトが美術史美術館のアテナを描いた当時、彼の周りにはアテナがあふれていたからだ。ここでは、様々な意味でクリムトと「近い」アテナの代表的な例を二つ挙げておこう。

まず一つ目のアテナは、クリムトの人脈あるいは人間関係において「近い」、通称「ミネルヴァの泉」にあるアテナのモザイク画（図 49）だ。このモザイク画は元々 1873年にウィーンで開催された万国博覧会の芸術館のために制作されたものであるが、それを万博閉幕後に今ある場所に移転したものである。このアテナのデザインを担当したのは、クリムトが画学生だった頃の恩師ラウフベルガー（Ferdinand Laufberger）だったこともあり、このモザイク画はクリムトが学んだ美術学校とその付属先の美術館とを結ぶ壁面という、クリムトにとってなじみ深い場所に設置されている。

そして二つ目のアテナは、今回のアテナと仕事の上でもっとも「近い」アテナだ。美術史美術館の一番の目的は、その名が示しているように、古代から十九世紀に至る美術史の変遷をわかりやすく見せることであり、この目的を達成するために、美術史美術館では、クリムトたちが任された内装だけでなく建物の外装においても、まったく同じような配慮がなされていた。その結果、建

物の外壁や屋上は有名な芸術家をかたどった彫刻や美術にまつわる様々モチーフを刻んだレリーフによって飾られることになったが、それらすべての、場所的にも、そして意味的にも頂点に立っていたのが二つ目のアテナだ。芸術創造にとって最も重要な四つの特質、「天才」「節度」「決断」「情熱」²⁴を表すガステル（Franz Gastell）作の彫刻を配した建物中央の丸屋根の頂上には、ベンク（Johannes Benk）作のアテナ像（図50）が勝利の女神ニケを手にし、芸術と学問の守護神として君臨していたのである。

当時の彼を取り巻くこういった状況を考えると、クリムトがアテナを選択したのは、彼自身の意図によるものか、それとも美術館本来の装飾プランに合わせた上からの指示によるものなのかは残念ながらわからないが、クリムトが古代ギリシアの象徴としてアテナを選択したことは実に自然なことだったと考えられる。さらにいえば、この後クリムトは分離派を結成し、世紀末ウィーンを代表する画家になるが、その彼を支える分離派および新しい芸術の守護神として、アテナは彼の作品の中に何度も登場することを思い出すなら、この美術史美術館のアテナは、将来のクリムトの芸術を考えるうえで、その最初の出発点ともいえる重要性を担っているのだと考えられよう。

最後にクリムトのアテネの造形的特徴に触れておくと、彼女は赤いペプロス（古代ギリシアの女性が着用した長衣）を着用し、一方の手に勝利の女神ニケ像を、もう一方の手に槍を持ち、メデューサの顔がついたうろこ状の鎧に身を包んでいる。彼女のこの姿はきわめて伝統的なもので、そこに特にクリムトならではのこのような特徴は見られない。ただここでのアテナは、狭い三角形という変則的な画面の形に合わせ、槍を持つ手を真横に伸ばしているため、槍がアーチの作る弧と接するような形で斜めになっており、この点に画面のいびつさを克服しようとするクリムトの工夫が見られる。背景に見えるハート状の模様は、ぶどうの蔓を図案化したもので、古代ギリシアの陶器画に頻繁に登場する定番のモチーフである。

6 古代ギリシア（柱間）

ここでの主人公は一人の少女であるが、この少女はその姿がタナグラ人形に

²⁴ Căcilia Bischoff, *Kunsthistorisches Museum: History, Architecture, Decoration*, Wien 2011, p. 93.

似ていることから、一般に「タナグラの少女」という名で呼ばれている。タナグラ人形とは、ギリシアのボイオーティア地方のタナグラという小さな町で紀元前 625 年から紀元前 200 年頃にかけて作られたテラコッタ人形のことで、クリムトがこの壁画に着手する少し前の 1870 年から 80 年代にかけての発掘作業で発見され世に知られるようになった。この発掘成果は、ベルリンの古代博物館発行の図版入りの書籍によりすぐに公開され、この階段ホールの装飾計画の責任者であったイルク (Albert Ilg) も当然これを知っていたであろうことから、このモチーフはイルクを通してクリムトにもたらされた可能性が高い。さらにいうなら、美術史美術館の古代ギリシアの所蔵品の中にもタナグラ人形が含まれている (Inv. Nr. Antikensammlung, V 2824) (図 51) が、持ち物やポーズなどからして、クリムトの描いた少女とは大きく隔たっている。

いずれにせよ、ここでわれわれにとって重要なのは、クリムトが人形ではなく生身の人間として彼女を描いていることだ。顔をこちらに向け、やや前かがみになった彼女のポーズには、柱と柱の間の狭い縦長のフォーマットを何とか克服しようというクリムトの優れた工夫の跡がうかがえる。というのも、ホールを支える実際の柱を使って彼女の身体の一部を切り取ることにより、あたかも彼女が柱の陰から今まさに現れたという印象が生じ、その結果この絵を見るわれわれには、彼女が描かれている空間が実際より広く感じられるからだ。

ここで今度は背景に目を移すと、そこには古代ギリシアに由来する二つの美術品が見える。一つは月桂樹の冠を持つ彼女の左手のすぐ後ろに見える小さな像、そしてもう一つは背景の大部分を占めるアンフォラとよばれる大きな水瓶だ。この小さな像は一般に「サンダルを解くヴィーナス」という名で知られているのもので、美術史美術館の所蔵品のなかにも失われたギリシア時代のオリジナルを元にしてローマ時代に作られた複製が存在する (Inv. Nr. Antikensammlung, VI 340) (図 52)。両者を見比べてみれば、クリムトがこの小像をそのままコピーしていることがわかるだろう。クリムトが手掛けた美術史美術館の壁画に登場するモチーフの中で、この部分は美術館所蔵の作品をそのまま手本とした数少ない例だ。

背後の大部分を占める大きな黒絵様式のアンフォラ (図 53) は、ヴァティカン美術館が所蔵する実物の複製図版²⁵から忠実に写し取られている

²⁵ *Musei Etrusci quod Gregorivus XVI pon max in aedibus Vaticanis constituit monimenta linearis picturae exemplis expensa et in utilitatem studiosorum antiquitatum et bonarum artium publici iuris facta, Vatikan 1842, Taf. XLVL.*

(図 54)²⁶。そこに描かれているのは、有名なヘラクレスの十二の試練の一つ、彼が冥界の番犬ケルペロスを捕獲しようとする場面であるが、この背景の選択にはクリムトならではの象徴法が隠されている。ここで、タナグラ人形がその見かけのかわいらしさとは裏腹に、もっぱら死者を埋葬する際の副葬品として棺桶の中から発見されたものであったことを思い起こすなら、前景と背景は、死のイメージを通して互いに呼応し合っていることがわかる。背景を利用し中心となるモチーフのメッセージ性を高めるといふ、ここに見られる象徴法は、この後《パラス・アテナ》をはじめとする数多くのクリムトの作品のなかで存分に活かされることとなる。

7 彫刻 VS 絵画

ここまで、われわれはクリムトの「古代エジプト」と「古代ギリシア」をテーマとする壁画を、主にそのモチーフの源泉という点に注目しながら見てきたわけだが、すでに述べたように、ホール全体の装飾から見た場合、それらはほんの一部でしかない。全体を統括するプログラムに基づく複数の作品によって構成されるこの階段ホールのような事例を扱う場合、個々の作品を独立して取り上げるだけでなく、つねに他の作品と比較する必要があるということは、あえていうまでもなからう。そこで本稿を終えるにあたり、最後にここで取り上げた二つの作品が他の作品と比べてどのような特徴を有しているのかという点に触れておくことにしたい。

今回われわれが見たクリムトの「古代エジプト」と「古代ギリシア」を表した壁画は階段ホールの北の壁面に描かれているが、同じような美術史における代表的な時代や地域をテーマとした壁画は、東西南北それぞれの壁面にそれぞれ十点左右、クリムトの先の作品も含めて全部で四十点存在する。これらすべての壁画を一つ一つ注意深く見渡してみると、実は本稿で取り上げた二つのテーマを扱ったクリムトの作品には、他の作品とは異なる、いわば仲間外れともいえる特徴があることがわかるのだが、では、その特徴とは何か、以下詳しく見ていくことにしよう。

クリムトたちに課された課題は、古代エジプトから十九世紀におよぶ美術の

²⁶ Stella Rolling and Tobias G.Natter (eds.), *Klimt und die Antike*, München, London, New York 2017, p. 112.

流れをそれぞれの時代を代表する様式によって表現することであった。この課題を達成すべく、クリムトたち三人は、たとえば初期ルネッサンスならボッティチェッリ、十七世紀オランダならレンブラントなど、もっぱら各時代の代表的な画家の代表的な作品から人物やモチーフを選び、そこに見られる特徴をできる限り反映するような画面を作り上げている。しかしながら、もしこの課題に示された「それぞれの時代を代表する様式」という文言を字義通りに受け取り、その意味するところに忠実に従うなら、たとえば「古代エジプト」は彫刻、もしくは、いわゆる正面性の法則にのっとった平面的な絵画をもってその時代を代表する様式とするのが妥当であろうし、絵画作品そのものがほとんど残されていない「古代ギリシア」の場合も、エジプト同様、彫刻をもってその時代を代表する様式とするのが正解だと思われる。ところが、クリムトはその両方の画面において、彫刻でも平面的な絵画でもない、生身の女性像を用いているのだ。

これはいったいどういうことなのか、そしてもしそこにクリムトの意図があるとすれば、その意図とはいったどのようなものだったのだろうか。ここでは、両方の画面において、本来描かれるべきであったはずのモチーフとして彫刻が共通することに注目してみよう。すると、そこには彫刻というものに対するクリムト独自の考え方が潜んでいるのではないかという予想を立てることができそうだが、実はすでに見た作品の中に、この予想を確信に変えてくれる作品が存在する。アテナについて触れた際に取り上げた《彫刻の寓意》(図48)がそれだ。

《彫刻の寓意》は、クリムトの母校の美術学校の発展に大きな功績を成したライナー大公に対し、画学校の関係者たちが、日ごろの感謝の意を込めて献上するために制作した豪華な画集の中の一葉である。一見しただけでは何の変哲もない寓意画のように思えるかもしれないが、この作品を同じ画集に収録されたクリムトの弟エルンストの《絵画の寓意》(図55)とマッチュの《建築の寓意》(図56)と見比べてみれば、否が応でもこの作品が他の作品とはまったく異なる特徴を有していることに気づくはずだ。

エルンストとマッチュの作品を見ると、両者とも、それぞれの芸術制作に必要な絵筆とパレット、ディバイダーと製図板などの道具を持った画家、建築家を女性の擬人像で表現し、その背後に絵画なり、建築中の神殿なりを配するというかたちで、絵画、建築という芸術を寓意しようとしていることがわかる。

しかしながら同じような寓意画であるはずのクリムトの作品には、ノミや金槌を持った彫刻家の姿は見当たらない。本来なら彫刻家が描かれるべき場所には、代わって生身の裸の女性がポーズをとって立っているだけである。この彫刻家の代わりに生身の人間を使った表現は、よく知られたピグマリオン伝説のクリムトなりの変奏なのだ。

ピグマリオン伝説は、みずから作った彫刻に恋焦がれてしまった彫刻家のために、アフロディーテが彫刻を生身の女性に変えてやるという筋書きである。したがって、この伝説を扱った絵画では、今まさに生身の女性に変身を遂げようとする彫刻に、彫刻家が抱きついていたり、驚きと憧憬のまなざしをもって彫刻を見つめているという描写が一般的だ。ところがクリムトの場合、画面の中から彫刻家を消してしまったことにより、生身の女性は彫刻そのものではなく、彫刻を作るためのモデルとしての役割を獲得することになるが、それは言い換えるなら、目の前の生身の女性は、それを元にしてこれから作られることになる彫刻にとって、理想の美を備えた、いわば憧れの対象であることを意味する。ピグマリオン伝説では彫刻は憧れの対象、つまり主従の関係における「主」だったのに対し、クリムトの作品では彫刻は憧れる側、つまり主従の関係における「従」に置き換わっているのである。

そしてこのことに対し、さらにもう一步深読みすることが許されるなら、そこには絵画 VS 彫刻という古来からのテーマに対するクリムトの潜在的な考えを読み取ることが可能である。クリムトの場合もそうであったように、古くからアカデミーにおいて、彫刻は素描という絵画におけるもっとも基本となる技術のみがくための理想の対象であり、その意味において、つねに彫刻は「主」、絵画は「従」であった。クリムトの《彫刻の寓意》は、この関係を絵画という表現手段を用いて逆転させようとするクリムトなりの試行錯誤の結果だったのだ。このように考えると、美術史美術館の壁画において、なぜクリムトが彫刻を直接描かなかったのかわかるだろう。つまり、そこには彫刻家ではなく、あくまで画家としてのクリムトの矜持が表明されているからなのだ。

美術史美術館の仕事の後、七年の歳月を経てクリムトは分離派を結成し、そのリーダーとして世紀末ウィーンを代表する画家として大いなる飛躍を遂げることとなる。このことを知るわれわれにとって、クリムトの美術史美術館の仕事は、与えられた課題は完璧にこなす、いい意味でも悪い意味でも優等生的な「画学生」であったクリムトが、先に見た芸術創造にとっ

て最も重要な四つの特質「天才」「節度」「決断」「情熱」を有した「芸術家」へと変貌を遂げるにあたっての重要な通過点だったといえるだろう。その証拠に、その後の彼の躍進を決定づけることとなった作品において、美術史美術館で描かれたモチーフは繰り返し何度もわれわれの前に登場する。美術史美術館においてアテナを描いたクリムトは、そのアテナを守護神につけ、階段ホールには描かれていない新たな時代、バロック・ロココのさらにその先にある十九世紀末という「今」の時代の芸術を生み出した。このことを思うと、美術史美術館の頂点に芸術を司る神として君臨するアテナは、世紀末ウィーンの頂点を極めたクリムトにこそふさわしいシンボルだったのではないだろうか。



図1 クリムト・ブリュッケ 美術史美術館におけるクリムト展の様子



図2 美術史美術館階段ホール（正面の三角小間と柱間に見えるのがクリムトの壁画）



図3 クリムト《古代エジプト》三角小間



図4 クリムト《古代エジプト》柱間



図5 トビの翼を持つイシス神 セティ1世の墳墓の壁画



図6 プリス・ダヴァンヌ『アトラス』プレート第2冊、91枚目、「工芸品」の図6



図7 クリムト《古代エジプト》イシス神（部分）



図8 プリス・ダヴァンヌ『アトラス』プレート第1冊、35枚目、「建築」の一番下の図



図 9

図 10

図 11

図 12

図 9 イシス神の胸飾り

図 10 プリス・ダヴァンス『アトラス』プレート第 2 冊、91 枚目、「工芸品」の図 15

図 11 イシス神の腕輪

図 12 プリス・ダヴァンス『アトラス』プレート第 2 冊、91 枚目、「工芸品」の図 14



図 13 イシス神の背景の四つの区画、左上から時計回りに①、②、③、④



図 14



図 15

図 14 足に手を回す女性（区画①）

図 15 プリス・ダヴァンヌ『アトラス』プレート第 2 冊、46 枚目（部分）、
ティの足に手を回すネフェルヘテブ



図 16 『フネフェルの死者の書』第 125 章の挿絵、大英博物館蔵（白枠はクリムトが参照した部分）



図 17



図 18

図 17 白い服を着た男性（区画①）

図 18 ナヴィル『エジプトの死者の書』第 2 巻、第 125 章の挿絵、アヌビス神に手を引かれる男性

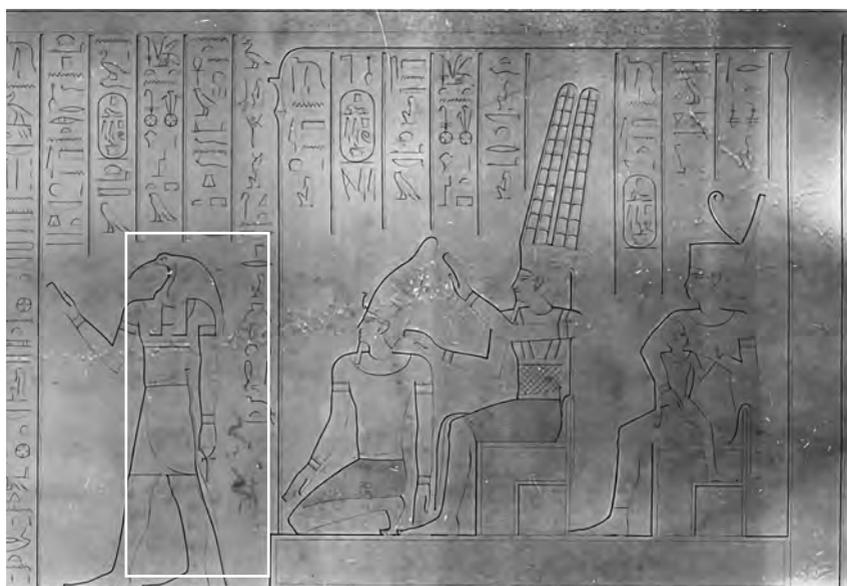


図19 レプシウス『エジプトとエチオピアの文化財』Tafelwerk Abt. IV, Blatt 2, C1. (白枠はクリムトが参照した部分)



図20

図20 トト神 (区画②)



図21

図21 図19の白枠部分



図 22 レプシウス『エジプトとエチオピアの文化財』Tafelwerk Abt. IV, Blatt 2, C2. (白枠はクリムトが参照した部分)



図 23



図 24

図 23 モンチュ神（区画③）と白い頭の人物（白枠部分、区画④）

図 24 図 22 の白枠部分



図 25



図 26

図 25 区画②のヒエログリフの比較 (左：クリムト、右：レプシウス)

図 26 区画③のヒエログリフの比較 (左：クリムト、右：レプシウス)

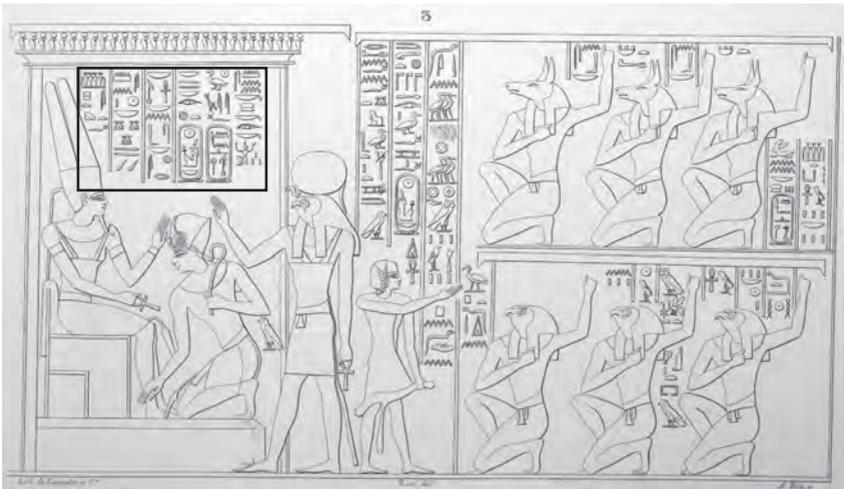


図 27 シャンポリオン『エジプトとヌビアの文化財』 Tome 4, Plate 344, Fig. 3 (黒枠はクリムトが参照した部分)



図28 図27の黒枠部分



図29 区画①のヒエログリフの比較（左：クリムト、右：シャンボリオン）網掛けはクリムトの壁画に描かれていない部分



図30 区画④のヒエログリフの比較（左：クリムト、右：シャンボリオン）網掛けはクリムトの壁画に描かれていない部分



図 31 マリエット『ブラーク博物館アルバム』の図 15 図 32 クリムト《古代エジプト》柱間



図 33 図 31 の部分



図 34 左下に G.K のサイン



図 35 右下に G.K のサイン



図 36 前景の棺



図 37 マリエット『ブラーク博物館アルバム』の図 14 の墓標の部分



図 38



図 39



図 40



図 41

図 38 ハトホル神の柱頭

図 39 プリス・ダヴァンヌ『アトラス』プレート第1冊、36 枚目

図 40 チェティの像

図 41 マリエット『ブラーク博物館アルバム』の図 25



図 42



図 43



図 44



図 45

図 42 イシス神

図 43 マリエット『ブラーク博物館アルバム』の図 10

図 44 プタ神

図 45 プタ神像、エジプト博物館（トリノ）蔵、Drovetti Collection (1824), C. 86



図 46 クリムト《古代エジプト》柱間



図 47 クリムト《古代エジプト》三角小間



図 48 クリムト《彫刻の寓意》1889（白枠内がアテナ・パルテノス）



図 49



図 50

図 49 F・ラウフベルガーの下絵に基づくアテナのモザイク、ミネルヴァの泉、ウィーン

図 50 美術史美術館の丸屋根の頂上のJ・ベンク作アテナ像



図 52



図 51

図 51 タナグラ人形、美術史美術館蔵

図 52 サンダルを解くヴィーナス（左：クリムト、右：美術史美術館蔵）



図 53 タナグラの少女（部分）



図 54 アッティカの黒絵式アンフォラ、ヴァティカン美術館蔵



図 55 E・クリムト《絵画の寓意》1889



図 56 F・マツチュ《建築の寓意》1889